3/20

COLECCION HOMBRES e IDEAS
FILOSOFIA~POLITICA~BIOGRAFIAS

Sigmund Freud

La Tragedia Sexual de Leonardo de Vinci

EDICIONES "NUEVA EPOCA"
SANTIAGO DE CHILE.

COLECCION HOMBRES E IDEAS

EL HOMBRE Y LA TECNICA. (Contribución a una filosofía de la vida), por Oswald Spengler (2.ª edición)	$ 3.50
PIDIENDO UN GOETHE DESDE DENTRO. Por José Ortega y Gasset	2.—
TRES ENSAYOS SOBRE LA VIDA SEXUAL. Por el Dr. Gregorio Marañón (3.a Edición)	3.—
SOCIALISMO, por J. Ramsay Mac Donald	3.—
FOUCHE. (Retrato de un político). Por Stefan Zweig	5.—
GOG, por Giovanni Papini	5.—
PANORAMA CIENTIFICO, por Bertrand Russell	5.—
EL HOMBRE MEDIOCRE, por José Ingenieros	5.—
PERSPECTIVA DEL DESENVOLVIMIENTO SOCIALISTA EN AMERICA Y EL MUNDO, por Eugenio Orrego Vicuña	1.50
CRITICA DE LOS FUNDAMENTOS DEL SOCIALISMO. Por Aftalión. Versión sintética y notas de Aníbal Bascuñán	2.50
LA MUJER NUEVA Y LA MORAL SEXUAL, por A. Kolontay	2.50
AMOR, CONVENIENCIA, EUGENESIA, por el Dr. Greg. Marañón	2.50
TRES MAESTROS. Biografías de Dostowiesky, Dichens y Balzac, por Stefan Zweig	3.50
EL TEMA DE NUESTRO TIEMPO, por José Ortega y Gasset	3.—
LA DESHUMANIZACION DEL ARTE, por José Ortega y Gasset	2.50
NIETZSCHE, por Stefan Zweig	3.50
AMIEL. Un estudio sobre la timidez, por el Dr. Gregorio Marañón (2.ª edición)	4.—
DISRAELI, por André Maurois	4.—
LA EVOLUCION DE LA SEXUALIDAD Y LOS ESTADOS INTERSEXUALES, por el Dr. Gregorio Marañón	6.—
AURORA RUSA, por Waldo Frank	4.—
ENSAYO BIOLOGICO SOBRE ENRIQUE IV DE CASTILLA Y SU TIEMPO, por el Dr. Gregorio Marañón	3.—
GORDOS Y FLACOS. Estado actual del problema de la patología del peso humano, por el Dr. Gregorio Marañón	2.—
LA AGONIA DEL CRISTIANISMO, por Miguel de Unamuno	3.—
LA SUPERSTICION DEL DIVORCIO, por G. K. Chesterton	2.50
5 ENSAYOS SOBRE DON JUAN, por el Dr. Marañón, R. de Maeztu, Pérez de Ayala, José Ingenieros y Azorín	5.—
EL PODER SOCIAL, COSAS DE EUROPA Y OTROS ENSAYOS, por José Ortega y Gasset	5.—
MEDITACIONES, por el Dr. Gregorio Marañón	5.—
BEETHOVEN, por Emil Ludwig	2.50
EL NIÑO DE LA RUSIA SOVIETICA, por Scott Nearing	2.—
CASANOVA, por Stefan Zweig	4.—
EL ALMA DE LA MUJER, por Gina Lombroso	5.—
TALLERES AMERICANOS, por André Maurois	4.—
LA TRAGEDIA SEXUAL DE LEONARDO DE VINCI, por Sigmund Freud	3.—

LA TRAGEDIA SEXUAL DE LEONARDO DE VINCI

COLECCION "HOMBRES E IDEAS"
Filosofía - Política. - Biografías

Sigmund Freud

LA TRAGEDIA SEXUAL DE LEONARDO DE VINCI

Traducción Empresa Traductora "COSMOPOLIS"

EDICIONES "NUEVA EPOCA"
Santiago de Chile
1933

INTERNATIONAL
PSYCHOANALYTIC
UNIVERSITY BERLIN

Distribuidores exclusivos para Chile:

Librerías ''Cultura''

1165 - HUERFANOS - 1165 — 461 - DELICIAS - 463

SANTIAGO DE CHILE

Cuando la investigación psicoterápica, que en general se contenta con un material humanò de nivel vulgar, pasa a recaer sobre una de las grandes figuras de la humanidad, no persigue ciertamente los fines que con tanta frecuencia le son atribuídos por los profanos. No tiende "a obscurecer lo radiante y derribar lo elevado", ni encuentra satisfacción ninguna en aminorar la distancia entre la perfección del grande hombre y la insuficiencia de su objeto humano acostumbrado. Por el contrario, abriga un extraordinario interés por todo aquello que tales modelos puedan descubrirle y opina que nadie es tan grande que pueda avergonzarse de hallarse sometido a aquellas leyes que rigen con idéntico rigor tanto la actividad normal como la patológica. Leonardo de Vinci (1452-1519) fué ya admirado por sus contemporáneos como uno de los más grandes hombres del Renacimiento italiano; pero también les pareció ya enigmático, como aún nos lo parece a nosotros. Fué un genio poliforme "cuyos lí-

mites sólo podemos sospechar, nunca fijar" (1), y ejerció la más intensa influencia sobre la pintura de su época. En cambio, sólo en la época moderna se ha llegado a reconocer la grandeza del investigador físico que se enlazaba en él, al artista. Aunque nos ha legado obras maestras de la pintura, mientras que sus descubrimientos científicos permanecieron inéditos e inaprovechados, su desarrollo como investigador influyó constantemente sobre su desarrollo artístico, coartándolo con frecuencia grandemente, y acabando por ahogarlo. Vasari le atribuye en su última hora, palabras en las que habría expresado su remordimiento por haber ofendido a Dios y a los hombres, no cumpliendo su misión en el arte, y aunque este relato de Vasari carece de verosimilitud, tanto exterior como interior, y pertenece a la leyenda que ya en tiempos del enigmático maestro comenzó a formarse en torno de su persona, constituye, sin embargo, un valioso testimonio del juicio que la misma merecía a los hombres de su época (2).

¿Qué fué lo que alejó la personalidad de Leonardo de la comprensión de sus contemporáneos? Desde luego, no podemos suponer que fuera la multiplicidad de sus aptitudes y conocimientos, que le

(1) Según frase de Burckhardt, citada por Alexandra Konstantinowa, en la obra "Die Entwiklung des Madonnentypus dei Leonardo de Vinci", Estrasburgo, 1907.

(2) "Egli per reverenza rizzandose a sedere sul letto, contando il mal suo egli accidenti di quello, mostrava tuttavia quanto aveva offeso Dio egli nomine del mondo, non habendo operato nell'arte come si convenia". Vasari, Vite, etc., LXXXIII, año 1550-1554.

permitió presentarse como citarista y constructor de nuevos instrumentos de música en la corte de Ludovico Sforza, sobrenombrado El Moro, duque de Milán, o escribir aquella notable carta en la que se vanagloriaba de sus conocimientos como arquitecto e ingeniero militar, pues la coincidencia de tan múltiples aptitudes en una sola persona, era cosa corriente en los tiempos del Renacimiento, aunque de todas maneras fuera Leonardo uno de los más brillantes ejemplos de ella. No pertenecía tampoco a aquel tipo de hombres geniales, que habiendo sido poco favorecidos exteriormente por la Naturaleza, niegan, a su vez, todo valor a las formas exteriores de la vida, caen en un desconsolado pesimismo y rehuyen el trato social. Por el contrario, era esbelto y bien constituído, de rostro acabadamente bello y fuerza física nada común, encantador en su trato, elocuente, alegre y afable. Gustaba de rodearse de cosas bellas, se adornaba con magníficos trajes y estimaba todo refinamiento de la vida. Estos caracteres de Leonardo quedan evidenciados en unos párrafos de su *Tratado sobre la pintura*, en los que compara este arte con los demás y describe las molestias de la labor del escultor: "El escultor trabaja con el rostro envuelto en el polvillo del mármol, que le da todo el aspecto de un panadero. Sus vestidos se cubren de blancos trocitos de mármol, como si le hubiera nevado encima, y toda su casa está llena de polvo y de piedras. En cambio, el pintor se nos muestra bien vestido y cómodamente sentado ante su obra, manejando el ligero pincel con los más

alegres colores. Puede adornarse a su gusto y su casa está llena de bellas pinturas y resplandeciente de limpieza. Con frecuencia se acompaña de músicos o lectores que recrean su espíritu, y ni el golpear del martillo, ni ningún otro ruido viene a estorbar sus placeres".

Es muy posible que esta idea de un Leonardo, radiante de alegría y entregado gozosamente al placer de vivir, no responda exactamente sino al primer período de la vida del maestro. En épocas posteriores, cuando el ocaso de Ludovico Moro le obligó a salir de Milán, su campo de acción, y a abandonar la segura posición de que en dicha ciudad gozaba, para llevar una vida errante, escasa en éxitos exteriores, hasta refugiarse en Francia, su último asilo, debió de ensombrecerse su ánimo y acentuarse algún rasgo extravagante de su ser. El olvido en que paulatinamente fué dejando a su arte, para interesarse tan sólo por sus investigaciones científicas, contribuyó no poco a hacer más profundo el abismo que de sus contemporáneos lo separaba. Todos los experimentos con los que a juicio de aquéllos perdía lamentablemente el tiempo que hubiera empleado mejor pintando los cuadros que le eran encargados y enriqueciéndose así, como el Perugino, su antiguo condiscípulo, eran considerados como chifladuras e incluso le hicieron sospechoso de dedicarse a la magia negra. Bajo este aspecto le comprendemos nosotros mejor, y por sus notas, sabemos cuáles eran las artes que ejercía. En una época en la que la autoridad de la iglesia comenzaba a ser sustituída por la de la

Antigüedad, y en la que no se conocía aún la investigación exenta de prejuicios, fué Leonardo el precursor de Bacon y de Copérnico, e incluso su digno igual y tenía que hallarse, por lo tanto, aislado entre sus contemporáneos. Cuando disecaba cadáveres de hombres o de caballos, construía aparatos para volar o estudiaba la alimentación de las plantas y los efectos que en ellas producían los venenos, se apartaba considerablemente de los comentadores de Aristóteles y se acercaba a los despreciados alquimistas, en cuyos laboratorios halló un refugio la investigación experimental, durante estos tiempos adversos.

Consecuencia de todo esto, fué que Leonardo llegó a no coger sino de mala gana los pinceles, dejando inacabadas en su mayor parte, las pocas obras pictóricas que emprendía y sin que le preocuparan los destinos ulteriores de las mismas. Esta conducta le fué ya reprochada por sus contemporáneos, para los cuales constituyó siempre un enigma. Varios de los admiradores posteriores de Leonardo han intentado defenderle de este reproche de inconstancia, alegando que se trata de una peculiaridad general de los grandes artistas. También Miguel Angel, activo e infatigable creador, dejó inacabadas muchas de sus obras, y sería, sin embargo, injusto, tacharle de inconstante. Por otra parte, muchos de los cuadros de Leonardo no se hallan tan inacabados como el mismo artista lo pretendía, pues lo que él consideraba aún como insatisfactoria encarnación de sus aspiraciones, era ya, para el profano, una acabada obra de arte. El maestro concebía una suprema per-

fección, que luego no le parecía hallar nunca en su obra. Por último, tampoco sería justo hacer responsable al artista del destino final de sus producciones.

Por muy fundamentadas que aparezcan algunas de estas disculpas, no logran eximir a Leonardo de toda responsabilidad. La penosa lucha con la obra, su abandono y la indiferencia con respecto a su destino subsiguiente, pueden ser caracteres comunes a muchos artistas, pero Leonardo nos los muestra en su más alto grado. Solmi (1) cita las siguientes manifestaciones de uno de sus discípulos: "Pareva, che ad ogni ora tremasse quando si poneva a dipingere, e pero non diedi mai fine ad alcuna cosa cominciata, considerando la grandezza dell arte tal che egli scorgeva errori in quelle cose che ad altri parevano miracoli". Sus últimos cuadros, la Leda, la Madona de San Onofre, el Baco y el San Juan Bautista, joven, quedaron terminados, "come quasi intervenne di tutte le cose sue . . ." Lomazzo (2), que pintó una copia de la Cena, se refiere en un soneto, a la reconocida incapacidad de Leonardo para dar fin a una obra pictórica.

"Protegen che il penel di sue pitture
Non levaba, agguaglio il Vinci Divo,
Di cui opra non e finita pure".

---

(1) Solmi. La resurrezzione dell'opera di Leonardo. Leonardo de Vinci. Conferenze fiorentine. Milano, 1910.

(2) Citado por Scognamiglio en su obra: Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo de Vinci. Nápole, 1900.

La lentitud con que Leonardo trabajaba llegó a ser proverbial. En la Cena del Convento de Santa María delle Grazie, de Milán, pintó durante tres años, después de haber empleado mucho tiempo en estudios preliminares. Un contemporáneo, el cuentista Mateo Bandelli, fraile profeso a la sazón en dicho convento, nos refiere que Leonardo subía muchos días al andamio en las primeras horas de la mañana, y trabajaba sin descanso hasta el anochecer, no acordándose siquiera de tomar alimento. En cambio, transcurrían luego semanas enteras sin que hiciera nada. En ocasiones, se pasaba horas y horas sumido en hondas meditaciones delante de su obra, como sometiéndola a un riguroso examen. Otras veces acudía a toda prisa al Convento, desde el patio del castillo de Milán, en el que trabajaba en el modelo de la estatua ecuestre de Francisco Sforza, sólo para dar un par de pinceladas a una figura, marchándose en seguida (1). Vasari nos cuenta que en el retrato de Monna Lisa, esposa del florentino Francesco del Giocondo, trabajó durante cuatro años, sin llegar a darlo por terminado, detalle que queda confirmado por el hecho de no haberlo entregado a la persona que se lo encargó. Habiéndoselo llevado luego consigo a Francia, le fué comprado por el rey Francisco I y constituye hoy uno de los más preciados tesoros del Louvre (2).

---

(1) W. v. Seidlits. Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. 1909, 1, por pag. 202.

(2) Ibidem, II, pág. 48.

Si a estas informaciones sobre los métodos de trabajo de Leonardo, unimos el testimonio de los numerosos apuntes y estudios que de él se conservan, y que varían hasta lo infinito los temas de cada uno de sus cuadros, habremos de reconocer que sería injusto tacharle de ligero e inconstante. Observamos en él, por el contrario, una extraordinaria profundidad y una gran riqueza de posibilidades entre las que vacila la definitiva elección del artista, elevadísimas aspiraciones apenas realizables y una intensa coerción de la ejecución, que no llega a resultar explicable por la fatal impotencia del artista para conseguir plenamente su propósito ideal. La lentitud proverbial de Leonardo se demuestra como un síntoma de dicha coerción y un signo precursor de su ulterior abandono total de la pintura (1) siendo también la que determinó el desdichado destino de su Cenáculo, del cual no podemos considerar a Leonardo por completo irresponsable. Leonardo no podía acostumbrarse a la pintura al fresco, que exige una labor continuada y rápida mientras se halla aún húmedo el fondo sobre el que han de extenderse los colores, y, por lo tanto, empleó colores al óleo, que le permitían trabajar sin precipitarse, pero que se desprendieron del fondo sobre el que fueron extendidos y que los separaba del muro. Los defectos de este último y los destinos por los que en el transcurso de los años fué pasando el local, se agregaron a tal

(1) W. Pater. El Renacimiento. "Lo cierto es que en una determinada época de su vida, abandonó por completo el arte".

circunstancia para decidir la pérdida del cuadro, al parecer inevitable ya (1).

Al fracaso de un análogo experimento técnico parece haber obedecido la pérdida del cuadro de la batalla de Anghiari, que Leonardo pintó más tarde, compitiendo con Miguel Angel en la sala del Consiglio de Florencia y que también dejó inacabado. Parece aquí comó si un interés ajeno al arte—el del experimentador—hubiera robustecido el interés artístico, resultando después perjudicial para la obra de arte.

El carácter de Leonardo mostraba todavía algunos otros rasgos singulares y varias contradicciones evidentes. No puede negársele un cierto grado de inactividad e indiferencia. En una época en la que todo individuo aspiraba a conquistarse el más amplio campo de acción posible, aspiración que suponía una enérgica agresividad, se hacía notar Leonardo por su apacible natural y su empeño en evitar toda clase de competencias y disputas. Era bondadoso y afable para con todos, no probaba la carne porque creía injusto despojar de la vida a los animales, y uno de sus mayores placeres era dar libertad a los pájaros que compraba en el mercado (2). Condenaba la guerra y la efusión de sangre y

---

(1) Véase en la obra citada de Seidlitz, la historia de las tentativas de salvamento y restauración.

(2) E. Muentz. Leonardo de Vinci. Paris, 1899, pág. 18. (Una carta de un contemporáneo, dirigida a un Médicis, desde las Indias, alude a esta costumbre de Leonardo. Según Richter: The literary works of Leonardo da Vinci).

declaraba no ver en el hombre el rey de la creación, sino la más temible de las fieras (1). Pero esta femenina delicadeza de su sensibilidad no le impedía acompañar a los condenados en su camino hacia el cadalso, para estudiar sus fisonomías contraídas por la angustia y dibujarlas en su álbum, ni tampoco inventar las más mortíferas armas de guerra y entrar al servicio de César Borgia como ingeniero militar. Parecía indiferente al bien y al mal y pedía que se le midiera con una medida especial. Acompañó a César Borgia, el más cruel y desleal de todos los caudillos, en su conquista de la Romagna, y en sus anotaciones no encontramos ni una sola línea dedicada a los sucesos de que en aquella expedición hubo de ser testigo. No sería, quizá, muy desacertado comparar aquí su actitud con la de Goethe durante la campaña de Francia.

Cuando en un ensayo biográfico, se quiere llegar realmente a una profunda comprensión de la vida anímica del sujeto investigado, no se debe silenciar, como por discreción o hipocresía lo hacen la mayor parte de los biógrafos, las características sexuales del mismo. Poco es lo que sobre este punto conocemos de Leonardo, pero este poco, muy significativo. En una época que veía luchar la sensualidad más ilimitada con la más rigurosa ascesis, era Leonardo un ejemplo de fría repulsa sexual, inesperada y singular en un artista, pintor de la belleza femenina. Solmi (2) cita de él la siguiente frase,

(1) F. Boltazzi. Leonardo, biólogo e anatómico. Conferenze fiorentine, pág. 186, 1910.

(2) E. Solmi. Leonardo da Vinci.

que testimonia de su frigidez: "El acto del coito y todo lo que con él se enlaza es tan repugnante, que la humanidad se extinguiría en breve plazo, si dicho acto no constituyera una antiquísima costumbre y no hubiera aún rostros bellos y temperamentos sensuales". Los escritos que nos ha legado y que no tratan únicamente de elevados problemas científicos sino que contienen asimismo, cosas harto inocentes, apenas dignas de una tan grande inteligencia (una Historia natural alegórica, fábulas de animales, profecías), (1), son castos, e incluso podríamos decir, abstinentes en un grado que nos asombraría hallar actualmente en una obra literaria. Eluden todo lo sexual, tan decididamente, como si sólo el Eros que conserva todo lo animado, no fuera un tema digno del interés del investigador (2). Conocido es, con cuanta frecuencia se complacen los grandes artistas en desahogar su fantasía en representaciones eróticas y hasta obscenas. En cambio, no poseemos de Leonardo sino algunos dibujos anatómicos de los genitales internos de la mujer, de la posición del feto en la matriz, etc. (3).

---

(1) Marie Herzfeld. Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet. Segunda edición, Jena, 1906.

(2) Quizá hemos de exceptuar aquí los chistes—belle facezie—coleccionados por Leonardo, pero esta excepción carece de todo alcance.

(3) Un dibujo de Leonardo, que representa el acto sexual en un corte anatómico y que en ningún modo puede calificarse de obsceno, muestra algunos singulares errores que han sido descubiertos por el doctor P. Reitler (Internal. Zeitsches. f. Psychoanalyse IV, 1916-17) y le han servido de base para deducciones orientadas en igual sentido que las nuestras.

Es muy dudoso que Leonardo tuviese nunca amorosamente entre sus brazos a una mujer. Tampoco sabemos que hubiera en su vida, una pasión

"Este extraordinario instinto de investigación falló por completo en la representación del acto sexual, a causa naturalmente, de la represión sexual de Leonardo, más intensa aún, en él, que dicho instinto.

Si al mostrar el adjunto dibujo a una persona que no lo conozca de antemano, no le dejamos ver, al principio, sino la cabeza, podemos estar seguros de que la supondrá perteneciente a una figura femenina. Los rizosos cabellos que caen sobre la frente y por detrás hasta la cuarta o quinta vértebra dorsal, caracterizan decisivamente esta cabeza como más femenina que masculina.

El pecho femenino muestra dos defectos. Desde el punto de vista artístico, es perfectamente antiestético, pues aparece caído y falto de firmeza. Anatómicamente considerado, constituye un testimonio de que la repugnancia sexual de Leonardo le impidió examinar alguna vez detenidamente el pezón de una mujer criando, pues si lo hubiera hecho así, habría observado que la leche fluye a él por diversos canales independientes. Por el contrario, dibuja Leonardo un solo canal que penetra largo trecho en la cavidad abdominal y extrae, probablemente, a juicio del maestro, la leche de la "cyzterna chyli", hallándose enlazado, además, en alguna forma, con los órganos sexuales. Hemos de tener, desde luego en cuenta, que el estudio de los órganos internos del cuerpo humano era muy difícil en aquella época, por hallarse prohibida y castigada como una profanación la disección de cadáveres. Así, pues, Leonardo, que no dispuso sino de un escasísimo material de disección, debió de ignorar la existencia de un depósito de linfa en la región abdominal, aunque representó en su dibujo una cavidad que indudablemente ha de ser interpretada en tal sentido. Pero el hecho de prolongar el canal de la leche hasta los genitales internos, hace sospechar que intentaba representar también por medio de conexiones anatómicas evidentes, la coincidencia temporal de la subida de la leche con el final del embarazo. Aun disculpando los defectuosos conocimientos anatómicos de Leonardo, por las circunstancias de su época, hemos de extrañar que dibujase aquí tan ligera y descuidadamente los genitales femeninos. Apenas podemos reconocer la vagina y una indicación de la "portio uteri", y la matriz misma aparece dibujada con líneas muy confusas.

En cambio, dibuja Leonardo mucho más correctamente los genitales masculinos, no limitándose, por ejemplo, a representar los testículos, sino también, y con toda exactitud, el epidídimo.

platónica, como la de Miguel Angel por Vittoria Colonna. Hallándose aún en el taller de Verrocchio, su maestro, fué denunciado, en unión de otros varios jóvenes, por sospechas de homosexualidad, denuncia que terminó con una absolución. El moti-

---

La posición en la que el artista nos muestra realizado el coito, es altamente singular. Existen cuadros y dibujos de excelentes artistas, que representan el coitus a tergo, a latere, etc., pero ante la ocurrencia de dibujar un acto sexual realizado en pie, hemos de suponer la existencia de una represión sexual particularmente enérgica como determinante de la elección de esta postura solitaria y casi grotesca. Cuando se quiere gozar—y muy especialmente en la satisfacción de los instintos originales, el hombre y el amor—suelen buscarse las mayores comodidades posibles. La mayoría de los pueblos de la antigüedad comían echados. Esta costumbre se ha perdido ya en nuestros días, pero en cambio, para realizar el coito, seguimos adoptando tal posición y buscando igual comodidad que nuestros lejanos antepasados. Con el acto de acostarnos, expresamos en cierto modo, nuestra voluntad de permanecer largo rato en la situación deseada.

Los rasgos fisonómicos de la femenina cabeza correspondientes en el dibujo, a la figura masculina, muestran una expresión de repugnancia y desagrado. El entrecejo aparece fruncido, la mirada dirigida lateralmente con una expresión de horror y los labios se contraen en una mueca de disgusto, que tira de sus comisuras hacia abajo. Nada refleja en este rostro el placer del amante ni la bienaventuranza del amado. Sólo advertimos en él, repugnancia y desagrado.

Pero el mayor error cometido por Leonardo en este dibujo, se nos evidencia al examinar las extremidades inferiores de las figuras. El pie del hombre tenía que ser el derecho, pues habiendo representado Leonardo el coito en un corte anatómico vertical, había de ser imaginado el pie izquierdo de la figura masculina fuera de la superficie del dibujo. Inversamente, y por las mismas razones, el pie de la figura femenina tenía que ser el izquierdo. Pero Leonardo procede al revés y confunde entre sí la figura masculina y la femenina. La primera presenta el pie izquierdo y la segunda el derecho. Este error se nos evidencia en cuanto reflexionamos que los dedos gordos de los pies se hallan colocados en la parte interior de los mismos.

Sólo por este dibujo anatómico, podría deducirse que el gran artista e investigador italiano, presentaba una perturbadora represión de la libido",

vo de tales sospechas, fué según parece, el servirse, como modelo, de un muchacho de dudosa fama (1). Siendo ya artista de renombre, se rodeaba de bellos adolescentes y jóvenes, a los que tomaba por discípulos. El último de éstos, Francesco Melzi, le acompañó a Francia, permaneció con él hasta su muerte y fué su heredero. Sin participar de la segura convicción de sus modernos biógrafos, que rechazan como una calumnia exenta de todo fundamento la posibilidad de una relación sexual entre el maestro y sus discípulos, nos parece lo más verosímil que las cariñosas relaciones de Leonardo con los jóvenes a los que aleccionaba en su arte y que según costumbre de la época, compartían su vida, no llegaran jamás a adquirir un carácter sexual. Ni en un sentido ni en otro puede atribuirse a Leonardo una actividad sexual muy intensa.

A nuestro juicio, no hay sino un solo camino que pueda llevarnos a la comprensión de la singularísima vida sentimental y sexual de Leonardo y de su doble naturaleza de artista e investigador. Que yo sepa, entre todos sus biógrafos, cuyos puntos de vista psicológicos difieren a veces grandemente, sólo uno, E. Solmi, se ha acercado a la solución del enigma. En cambio, un poeta que ha elegido a Leonardo para protagonista de una gran novela histórica, Dimitri Sergewitsch Merejkovski, ha fundado su

(1) A este incidente se refiere, según Scognamiglio (1c., pág. 49), una obscura frase del Codex Atlanticus, que ha sido objeto de diversas interpretaciones: "Quanto io feci Domeneddio putto voi mi metteste in prigione, ora s'io lo fo grande, voimi farete peggio".

obra en una tal comprensión de aquel hombre extraordinario, y ha expresado en ella, inequívocamente, su concepción de la interesantísima figura del mismo, aunque no nos la presente encerrada en una seca fórmula, sino plásticamente expuesta en forma poética (1). Solmi dice sobre Leonardo: "Pero el insaciable deseo de penetrar en el conocimiento de todo lo que le rodeaba y hallar con fría reflexión el más profundo secreto de todo lo perfecto, condenó a la obra de Leonardo a permanecer siempre inacabada" (2). En un trabajo incluído en las Conferenze Fiorentine, se cita una manifestación de Leonardo que constituye su profesión de fe y nos proporciona la clave de su personalidad:

"Nessuna cosa si puo amare ne odiare, se prima non si ha cognition di quella" (3).

Esto es: no se puede amar ni odiar nada si antes no se ha llegado a su conocimiento. Esta misma afirmación es repetida por Leonardo en su Tratado de la Pintura, en un párrafo en el que parece defenderse del reproche de irreligiosidad:

"Pero aquellos que me critican deben enmudecer, pues tal conducta constituye el medio de llegar al conocimiento del creador de tantas maravillas y el camino que nos lleva a amar a tan grande inven-

---

(1) Merejkovski, Leonardo da Vinci. Esta novela histórica constituye la parte central de una gran trilogía titulada "Cristo y Anticristo". Las otras dos partes se titulan "Juliano el Apóstata" y "Pedro el Grande y Alejo".

(2) Solmi, Leonardo da Vinci.

(3) Filippo Botazzi. Leonardo biólogo e anatómico, página 193.

tor. El gran amor nace del gran conocimiento del objeto amado, y si este conocimiento del objeto es insuficiente, no se podrá amarlo sino muy poco o nada . . ."

El valor de estas manifestaciones de Leonardo no reside en que nos comuniquen un importante hecho psicológico, pues lo que afirman es claramente falso, y Leonardo tenía que saberlo tan bien como nosotros. No es cierto que los hombres repriman su amor o su odio hasta después de haber estudiado y descubierto la esencia del objeto al que tales afectos han de referirse. Por el contrario, aman impulsivamente, obedeciendo a motivos sentimentales, y la reflexión y la meditación, no pueden sino debilitar los efectos de dichos motivos. Así, pues, Leonardo quería decir que aquello que los hombres llaman amor no es el amor justo y perfecto y que se debía amar reteniendo el afecto, sometiéndolo a un contraste intelectual y no dándole libre curso, sino después de haber salido triunfante de tal examen. Con esto, manifiesta, a nuestro juicio, que él se conduce así y que sería de desear que los demás imitasen esta conducta en sus amores y sus odios.

En realidad, parece haber seguido Leonardo esta norma durante toda su vida. Sus afectos se hallaban perfectamente domados y sometidos al instinto de investigación. No amaba ni odiaba, sino que se preguntaba cuál era el origen de aquello que había de amar u odiar y cuál su significación, de manera que al principio tenía que parecer indiferente al bien y al mal, a la belleza y a la fealdad. Durante

esta labor de investigación, desaparecían los signos precursores del amor o el odio y se transformaban éstos en interés intelectual. No se hallaba Leonardo desprovisto en absoluto de pasiones ni carecía del divino rayo que mediata o inmediatamente, es la fuerza impulsora — il primo motore—de toda actividad humana. Pero había convertido la pasión en ansia de saber y se entregaba a la investigación con la tenacidad, la continuidad y la profundidad que se derivan de la pasión. Luego, una vez llegado a la cima de la labor intelectual y alcanzado el conocimiento, deja libre curso al afecto retenido durante el proceso intelectivo, como se deja volver a un río el agua tomada de él, por un canal, después de haber utilizado su energía. Cuando desde la altura de un conocimiento, puede abarcar ya, su vista, un amplio conjunto, se entrega al pathos y ensalza con apasionadas palabras la magnificencia de aquel trozo de la creación que ha sometido a minucioso estudio, o dando a su admiración una forma religiosa, a su creador. Solmi ha visto muy acertadamente este proceso de transformación que en Leonardo se desarrolla. Después de citar un párrafo en el que Leonardo alaba la admirable necesidad de la naturaleza ("O mirabile necessita . . ."), dice: "Tale transfigurazione della scienza della natura in emozione, quasi direi, religiosa, e uno de itratti caratteristice dei monoscritti vinciani e si trova cento volte spressa . . ." (1).

(1) Solmi. La resurezzione, etc., pág. 11.

Se ha sobrenombrado a Leonardo, por su anhelo investigador, tan insaciable como infatigable, el Fausto italiano. Pero prescindiendo de todas las consideraciones relativas a la nueva transformación del anhelo de saber en ansia de vivir, transformación que hemos de admitir como premisa de la tragedia de Fausto, queremos arriesgar la observación de que la evolución de Leonardo se acerca grandemente a la ideología de Spinoza.

Las transformaciones de la fuerza instintiva psíquica en diversas actividades, no son realizables —del mismo modo que las transformaciones de las fuerzas físicas— sin una pérdida. El ejemplo de Leonardo nos advierte cuantas otras cosas hemos de perseguir con estos procesos. El aplazamiento del amor hasta después de haber adquirido el conocimiento, se convierte en una sustitución. No se ama ni se odia bien cuando se ha llegado al conocimiento, pues entonces se permanece más allá del amor y del odio, y en lugar de amar no se ha hecho sino investigar. Por esta razón, fué, quizá, la vida de Leonardo mucho más pobre en amor que las de otros grandes hombres. Las tormentosas pasiones que elevan y devoran y a las cuales debieron otros lo mejor de su vida, parecen no haberle combatido jamás.

Pero aun podemos deducir otras consecuencias. Se ha investigado en lugar de obrar y crear. Aquel que ha comenzado a sospechar la magnificencia de la cohesión universal y sus inmutables leyes, pierde fácilmente su propio, pequeñísimo,

Yo. Sumido en la admiración y poseído de una verdadera humildad, olvida con demasiada facilidad, que es por si mismo una parte de aquellas fuerzas cuya actuación le maravilla y que puede intentar variar en la medida de sus energías personales, una pequeñísima parte del necesario curso del mundo, de este mundo en el que lo pequeño no es menos maravilloso ni importante que lo grande.

Leonardo comenzó quizás, a investigar, como opina Solmi (1), impulsado por el deseo de perfeccionar su arte, estudiando las cualidades y leyes de la luz, los colores, las sombras y la perspectiva, con el fin de alcanzar la más alta maestría en la imitación de la naturaleza, y mostrar a los demás el camino que a ella podía conducirles. Probablemente se formaba ya una idea exagerada del valor de estos conocimientos para el artista. Después, y siguiendo la orientación de las necesidades pictóricas, pasó a la investigación exterior de los objetos de la pintura, los animales, las plantas y las proporciones del cuerpo humano, y luego a la de su estructura interna y sus funciones vitales, elementos que también se expresan en la apariencia y demandan del arte una representación. Por último, tomó en él esta tendencia, enorme incremento, y rompiendo los lazos que aún li-

(1) La resurrezzione, etc., pág. 8: "Leonardo aveva posto, come regola al pittore lo studio della natura... poi la passione dello studio era divenuta dominante, egli aveva voluto acquitare non piu la scienza per l'arte, ma la scienza per la scienza".

gaban su actividad investigadora con las aspiraciones de su arte, le llevó a descubrir las leyes generales de la mecánica, a adivinar la historia de las estratificaciones y petrificaciones del valle del Arno, y a aquel culminante conocimiento que anotó con grandes letras en sus apuntaciones: II sole non si muove. De este modo, extendió sus investigaciones a casi todos los sectores de las ciencias naturales y fué, en cada uno de ellos, un descubridor, o por lo menos, un precursor y un guía (1). Pero su anhelo de saber permaneció orientado hacia el mundo exterior, como si hubiera algo que lo alejase de la investigación de la vida anímica del hombre. En la "Academia Vinciana", para la que dibujó emblemas artísticamente complicados, se concedió un lugar muy pequeño a la psicología.

Cuando luego intentaba retornar desde la investigación al ejercicio de su arte, tropezaba con la perturbación emanada de la nueva orientación de sus intereses y de la distinta naturaleza de la labor psíquica. La obra pictórica no constituía para él sino un problema a resolver, y su pensamiento habituado a la interminable investigación de la naturaleza, veía surgir, detrás de este primer problema, otros nuevos de infinita concatenación, siéndole ya imposible limitar sus aspiraciones, ais-

(1) Véase la enumeración de sus trabajos científicos en la bella introducción biográfica de la obra antes citada de María Herzfeld (Jena 1910) y en alguno de los ensayos coleccionados en las "Conferenze florentine" (1910).

lar la obra de arte y arrancarla de la amplia totalidad en que las había incluído.

El artista se sirvió al principio del investigador como de un precioso auxiliar, pero éste acabó por hacerse más fuerte que su señor y llegó a dominarle.

Cuando en el cuadro característico de una persona hallamos un instinto exageradamente desarrollado, y dominando a todos los demás, como en Leonardo el ansia de saber, explicamos esta particularidad por una especial disposición individual, cuya condicionabilidad, probablemente orgánica, nos es desconocida. Sin embargo, nuestros estudios psicoanalíticos de sujetos neuróticos, nos inclinan a sentar dos hipótesis que esperamos hallar confirmadas en cada caso particular. Creemos muy verosímil que dicho instinto dominante actuó ya en la más temprana infancia del individuo, que su predominio quedó establecido por impresiones de dicha época. Asímismo, admitimos, que se incorporó como refuerzo, energías instintivas originariamente sexuales, llegando a representar, así, posteriormente, una parte de la vida sexual. Un individuo, en el que se den estas circunstancias, investigará, por ejemplo, con el mismo apasionado ardor que otros ponen en amar, y podrá sustituir así el amor por el estudio. No sólo en el instinto de investigación, sino también en la mayor parte de los demás casos de intensidad particular de un instinto, admitimos una intensificación sexual del mismo.

La observación de la vida cotidiana de los hombres nos muestra, que en su mayoría, consiguen derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales. El instinto sexual es particularmente apropiado para suministrar estas aportaciones, pues resulta susceptible de sublimación, esto es, puede sustituir su fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos. Consideramos demostrado este proceso cuando la historia infantil de una persona, o sea, la historia de su desarrollo psíquico, nos muestra que el instinto dominante se hallaba, durante su infancia, al servicio de intereses sexuales, y vemos una confirmación del mismo cuando en la vida sexual del adulto, comprobamos una singular disminución, como si una parte de su actividad sexual hubiera quedado sustituída por la actuación del instinto dominante.

La aplicación de esta hipótesis a aquellos casos en los que el instinto dominante es el de investigación, parece tropezar con particulares dificultades, dado que no creemos posible, al principio, atribuir al niño este instinto, ni tampoco grandes intereses sexuales. Del ansia de saber del niño, testimonia su incansable preguntar, que tan enigmático parece al adulto mientras no se da cuenta de que todas estas preguntas no son sino rodeos en torno de una cuestión central y que no pueden tener fin porque el niño sustituye con ellas una

única interrogación que, sin embargo, no planteará jamás directamente. Cuando el niño llega a un período más avanzado de la infancia y ha ampliado sus conocimientos, se interrumpe con frecuencia, de repente, esta manifestación del ansia de saber. De todo esto, nos proporciona una completa explicación de investigación psicoanalítica, mostrándonos que muchos niños, quizá la mayoría, y desde luego los más inteligentes, atraviesan, a partir de los tres años, un estado que podríamos calificar de período de la investigación sexual infantil. El deseo de saber no despierta, que sepamos, espontáneamente, en los niños de esta edad, sino que es provocado por la impresión de un suceso importante: el nacimiento de un hermano o el temor a una tal posibilidad, considerada por el niño como una amenaza de sus intereses egoístas. La investigación recae sobre el problema del origen de los niños, como si el infantil sujeto buscase el medio de evitar un tan indeseado acontecimiento. Averiguamos así, con asombro, que el niño rehusa creer los datos que sobre esta materia le suelen ser proporcionados, por ejemplo, la fábula de la cigüeña tan significativa mitológicamente, y que este acto de incredulidad inicia su independencia intelectual y a veces su oposición al adulto, al que no perdonará ya nunca su engaño. En adelante, investiga por sus propios medios, adivina las residencias del niño en el seno materno, forja teorías sobre el origen de los niños, atribu-

yéndolo a los alimentos ingeridos por la madre y suponiendo que son paridos por el intestino, y sobre la intervención del padre, tan difícil de fijar, para él, y sospecha ya la existencia del coito, que se le muestra como un acto violento y hostil. Pero como su propia constitución sexual no es apta aún para la procreación, su investigación sobre el origen de los niños tiene que fracasar necesariamente y es abandonada con el convencimiento de que nunca conducirá a la solución deseada. La impresión de este fracaso de la primera tentativa de independencia intelectual, parece ser muy duradera y deprimente (1).

Una vez terminado este período de investigación sexual infantil, por un proceso de enérgica represión sexual, surgen, para los destinos ulteriores del instinto de investigación, tres posibilidades diferentes, derivadas de su temprana conexión con intereses sexuales. La investigación, puede, en primer lugar, compartir la suerte de la sexualidad, y entonces queda coartado, a partir de este momento, el deseo de saber y limitada la libre actividad de la inteligencia, quizá para toda la vi-

(1) Como confirmación de estos asertos, que al principio parecen poco verosímiles, véase mi "Análisis de la fobia de un niño de cinco años". (Kahrbuch f. psychoanal. und psychopath. Forschungen, tomo I, 1909) y otras observaciones análogas publicadas en el tomo II de la misma revista (1910). En un ensayo sobre las "teorías sexuales infantiles", escribía: "Estas reflexiones y dudas pasan a constituir el prototipo de toda la labor intelectual ulterior sobre cualquier orden de problemas y el primer fracaso ejerce una perdurable acción paralizadora".

da, tanto más, cuanto que poco tiempo después, queda establecida, por la educación, la intensa coerción religiosa del pensamiento. Es éste el tipo de la coerción neurótica. Comprendemos muy bien, que la debilidad intelectual así adquirida favorezca considerablemente la aparición de la neurosis. En un segundo tipo, el desarrollo intelectual es suficientemente enérgico, para resistir la represión sexual que sobre él actúa. Algún tiempo después del fracaso de la investigación sexual infantil, la inteligencia, robustecida ya, recuerda su anterior conexión y ofrece su ayuda, para eludir la represión sexual, y la investigación sexual reprimida retorna desde lo inconsciente en forma de obsesión investigadora, disfrazada y coartada desde luego, pero lo bastante poderosa para sexualizar el pensamiento mismo y acentuar las operaciones intelectuales con el placer y la angustia de los procesos propiamente sexuales. La investigación se convierte aquí en actividad sexual, con frecuencia la única de este orden, y el sentimiento de la sublimación en ideas y de la claridad intelectual se sustituye a la satisfacción sexual. Pero el imperfecto carácter de la investigación retorna también en la imposibilidad de llegar a conclusión ninguna, y el sentimiento intelectual buscado, o sea, el de alcanzar una solución, va alejándose cada vez más.

El tercer tipo, el más perfecto y menos frecuente, elude tanto la coerción del pensamiento como la obsesión intelectual neurótica, merced a

una disposición especial. La represión sexual tiene también efecto en este caso, pero no consigue transferir a lo inconsciente un instinto parcial del deseo sexual. Por el contrario, escapa la libido a la represión, sublimándose desde un principio en ansia de saber e incrementando el instinto de investigación, ya muy intenso de por sí. También aquí, llega a hacerse, obsesiva, en cierto modo, la investigación, y a constituir un substituto de la actividad sexual, más por efecto de la completa diferencia de los procesos psíquicos desarrollados (la sublimación en lugar del retorno desde lo inconsciente) faltan el carácter neurótico y la adherencia a los complejos primitivos de la investigación sexual infantil, y el instinto puede actuar libremente al servicio del interés intelectual, atendiendo, sin embargo, simultáneamente, a la represión sexual, con la evitación de todo tema de este orden.

Si examinamos en Leonardo la coincidencia del instinto de investigación, dominante, con la disminución de su vida sexual, limitada a aquello que conocemos con el nombre de homosexualidad ideal, nos inclinaremos a considerarle como un modelo del tercero de los tipos antes detallados. La circunstancia de que después de la actuación infantil de su deseo de saber al servicio de intereses sexuales, consiguiera sublimar la mayor parte de su libido, convirtiéndola en instinto de investigación, constituiría el nódulo y el secreto de su

personalidad, pero naturalmente, no es nada fácil aportar una prueba de esta hipótesis. Para ello, necesitaríamos llegar al conocimiento del desarrollo anímico de sus primeros años infantiles, y parece insensata la esperanza de alcanzar tal conocimiento, pues los datos que sobre Leonardo poseemos son tan escasos como inciertos y además, se trata de un período cuyas circunstancias escapan siempre a la observación, aun tratándose de personas de nuestra misma generación.

Muy poco es lo que sabemos de la juventud de Leonardo. Nació el año 1452 en la pequeña ciudad de Vinci, situada entre Florencia y Empoli. Su nacimiento fué ilegítimo, circunstancia que en aquella época no era considerada, socialmente, como una grave mácula. Su padre fué Ser Piero da Vinci, notario y descendiente de una familia de notarios y agricultores, que tomaron su apellido de su ciudad natal. Su madre, de la que sólo sabemos que se llamaba Catalina, fué probablemente una humilde hija de labradores y casó más tarde con otro vecino de Vinci. En toda la vida de Leonardo volvemos a hallar noticia ninguna sobre ella. Sólo el novelista Merejkovski supone haber vuelto a encontrar sus huellas. El único dato seguro sobre la infancia de Leonardo nos es proporcionado por un documento oficial del año 1457, un padrón de impuestos, florentino, en el que se le incluye entre los miembros de la familia Vinci y se indica su edad de cinco años y su calidad de

hijo ilegítimo de Ser Piero (1). Este no tuvo hijos de su matrimonio con Donna Albiera, y merced a esta circunstancia, pudo Leonardo ser acogido y educado en la casa paterna, de la cual salió, ignoramos a qué edad, para entrar como aprendiz en el taller de Andrea del Verecchio. En el año 1472, aparece ya su nombre en la relación de los miembros de la "Compagnia dei Pittori". Esto es todo.

(1) Scognamiglio, I. C., pág. 15.

II

Que yo sepa, sólo una vez incluye Leonardo en sus apuntaciones científicas, algo referente a su infancia. En un lugar en el que trata del vuelo de los buitres, se interrumpe de repente, para seguir un recuerdo de sus más tempranos años infantiles, que surge en su memoria.

"Parece como si me hallara predestinado a ocuparme tan ampliamente del buitre, pues uno de los primeros recuerdos de mi infancia es el de que hallándome en la cuna, se me acercó uno de estos animales, me abrió la boca con su cola y me golpeó con ella repetidamente entre los labios".

Nos hallamos, pues, ante un recuerdo infantil, y por cierto singularísimo, tanto por su contenido como por la época en que es situado. No es, quizá, imposible, que un individuo conserve recuerdos de la época de la lactancia, pero tampoco puede considerarse como cosa demostrada. De todos modos, el contenido de este recuerdo de Leonardo, o sea, el hecho de que un buitre se acercase a su cuna y le abriera la boca con la cola, nos parece tan inverosímil y fabuloso, que nos inclinamos a aceptar una distinta hipótesis, con la que

eludimos las dos dificultades antes indicadas. La escena con el buitre no constituiría un recuerdo de Leonardo, sino una fantasía ulterior transferida por él a su niñez (1). Los recuerdos infantiles de los hombres no tienen a veces otro origen. En lugar de reproducirse a partir del momento en que quedan impresos, como sucede con los recuerdos conscientes de la edad adulta, son evocados al cabo de mucho tiempo, cuando la infancia ha pasado ya, y aparecen entonces deformados, falseados y puestos al servicio de tendencias ulteriores, de manera que no resultan estrictamente diferenciables de las fantasías. Como mejor podemos explicarnos su naturaleza, es pensando en el nacimiento de la crónica histórica en los pueblos antiguos. Mientras

(1) Havelock Ellis ha objetado a esta hipótesis, en su benévola crítica del presente ensayo (Journal of mental sciencia, July, 1910), que el recuerdo de Leonardo podía muy bien haber tenido una base real, pues los recuerdos infantiles alcanzan con frecuencia, épocas mucho más tempranas de lo que generalmente se cree. El ave que en realidad se acercó a Leonardo, pudo no ser precisamente un buitre, sino otra cualquiera de análogo tamaño. No quiero oponerme a esta explicación y para atenuar aún más las dificultades, llegaré incluso a suponer, por mi parte, que la madre pudo observar la visita del ave al niño, considerarla como un importante presagio y relatarla después repetidas veces a su hijo, el cual conservó el recuerdo de dichos relatos, confundiéndolo más tarde, caso muy frecuente, con el de haber vivido el suceso relatado. Pero esta variación no influye para nada en mis conclusiones. Las fantasías que el hombre crea posteriormente sobre su niñez se apoyan casi siempre en pequeñas realidades de esta prehistoria infantil, sumida por lo demás en el olvido. Por esta misma razón resulta necesaria la existencia de un motivo secreto, para compensar la insignificancia real de tales detalles y estructurarlos como Leonardo lo hace con el ave a la que supone un buitre y con la singular conducta que le atribuye.

el pueblo fué pequeño y débil, no pensó en escribir su historia y se consagró a labrar su suelo, a defender su existencia contra sus vecinos, a ampliar sus dominios y a enriquecerse. Fué ésta una época heroica y sin historia. Pero a ella sucedió otra en la que el pueblo adquirió ya conciencia de sí mismo, se sintió rico y poderoso y experimentó la necesidad de averiguar de dónde procedía y cómo había llegado a su estado actual. La Historia, que había comenzado por anotar simplemente los sucesos de la actualidad, dirigió entonces su mirada hacia el pasado, reunió tradiciones y leyendas, interpretó las supervivencias del pretérito en los usos y costumbres y creó así una historia del pasado prehistórico. Pero esta prehistoria había de constituir sin remedio, más bien una expresión de las opiniones y deseos contemporáneos que una imagen del pasado, pues gran parte de ésta había caído en el olvido, otra se conservaba deformada, muchas supervivencias se interpretaban equivocadamente bajo la influencia de las circunstancias del momento, y, sobre todo, no se escribía la historia por motivos de ilustración objetiva sino con el propósito de actuar sobre los contemporáneos. El recuerdo consciente que los hombres conservan de los sucesos de su madurez puede compararse a esta redacción de la historia, y sus recuerdos infantiles corresponden, tanto por su origen como por su autenticidad, a la historia de la época primitiva de un pueblo, historia muy posterior a los hechos y tendenciosamente rectificada.

Si el relato de Leonardo no es, por lo tanto, sino una fantasía nacida en años posteriores, juzgaremos, al principio, que no vale la pena de dedicarle gran atención. Para su esclarecimiento, podría bastarnos la tendencia, confesada por Leonardo, a dar a su estudio de los problemas del vuelo de las aves la importancia de una prescripción del destino. Pero con esta valoración despectiva cometeríamos una injusticia análoga a la que constituiría rechazar ligeramente el material de leyendas, tradiciones e interpretaciones, de la prehistoria de un pueblo. A pesar de sus deformaciones y sus errores entraña dicho material la realidad del pasado y constituye aquello que el pueblo ha formado sobre la base de los acontecimientos de su época primitiva y bajo la influencia de motivos poderosos por entonces y muy importantes aun en la actualidad, y si pudiéramos deshacer, por el conocimiento de todas las fuerzas actuales, tales deformaciones, podríamos descubrir detrás del material legendario, la verdad histórica. Igualmente sucede con los recuerdos infantiles o fantasías del individuo. No es indiferente lo que un hombre cree recordar de su niñez, pues detrás de los restos de recuerdos incomprensibles para el mismo sujeto, se ocultan siempre preciosos testimonios de los rasgos más importantes de su desarrollo anímico (1). Poseyendo, como po-

(1) Posteriormente, he llevado a efecto una tal aplicación de un incomprendido recuerdo infantil, a la investigación de la personalidad de otro grande hombre. En las primeras páginas de

seemos, en las técnicas psicoanalíticas excelentes medios auxiliares para extraer a la luz estos elementos ocultos, podemos emprender la tentativa de cegar la laguna existente en la historia de Leonardo, por medio del análisis de su fantasía infantil. Si en esta tentativa no conseguimos llegar a una completa certidumbre, nos consolaremos pensando que ninguna de las investigaciones emprendidas hasta el día sobre la personalidad de Leonardo, tan elevada como enigmática, ha tenido mejor fortuna. Considerando la fantasía antes relatada desde el punto de vista psicoanalítico, no nos parece ya tan singular. Recordamos, en efecto, haber encontrado muchas veces formaciones análogas, por ejemplo en los sueños, de manera que podemos intentar traducir esta

---

la autobiografía de Goethe ("Poesía y Verdad") escrita cuando el genial poeta frisaba ya en los sesenta años, hallamos el relato de que siendo muy niño e instigado por un vecino, tiró un día por la ventana, a la calle, multitud de cacharros, que naturalmente, se hicieron añicos. Es éste el único recuerdo que Goethe nos comunica de sus tempranos años infantiles. La absoluta inconexión y coincidencia con los recuerdos infantiles de otros hombres que no han llegado a la altura del gran escritor alemán y la singular circunstancia de que Goethe no menciona para nada a un hermano suyo, que nació cuando él tenía tres años y nueve meses y murió seis años después, me indujeron a emprender el análisis del recuerdo infantil antes reseñado, esperando poderlo sustituir por algo más adaptado, a la coherencia de la exposición goethiana y cuyo contenido le hiciera más merecedor de ser conservado y del lugar que el autor le concede en su autobiografía.

Este pequeño análisis me permitió considerar el acto de tirar los cacharros por la ventana, como un acto mágico dirigido contra un molesto intruso. Su significación es la de que ningún nuevo hermano habría de venir a perturbar la íntima relación del pequeño Goethe con su madre. No podemos extrañar, que hasta en Goethe como en Leonardo se refiere a la madre el primer recuerdo infantil conservado bajo tales disfraces.

fantasía, de su lenguaje propio y peculiar, a un idioma generalmente comprensible. La traducción muestra entonces una orientación erótica. La cola —"coda"— es uno de los más conocidos símbolos y designaciones sustitutivas del miembro viril, no sólo en italiano, sino en otros muchos idiomas. La situación contenida en la fantasía—un buitre que abre los labios del niño con la cola, se la introduce en la boca y la mueve allí repetidamente— corresponde a la representación de una "fellatio", de un acto sexual en el que el miembro viril es introducido en la boca de la persona utilizada para lograr la satisfacción activa. Esta fantasía presenta un carácter singularmente pasivo y recuerda determinados sueños y fantasías de las mujeres o de los homosexuales pasivos (aquellos que desempeñan en el comercio sexual el papel femenino).

Ruego al lector que retenga por un momento su extrañeza y que no se niegue a seguir prestando oídos a la psicoanálisis, indignado al ver que su primera aplicación a la materia infiere ya una imperdonable ofensa a la pura memoria de un elevado artista. En primer lugar es indudable que tal indignación no le conducirá nunca al descubrimiento de lo que la fantasía infantil de Leonardo significa, y por otro lado, esta fantasía aparece inequívocamente confesada por Leonardo y no nos resignamos a abandonar la esperanza —o si se quiere el prejuicio— de que posee un sentido, como todos los demás productos psíquicos, sueños, visiones o delirios. Por lo tanto, continuaremos prestando a la

labor psicoanalítica, que aun no ha dicho su última palabra, toda la atención a que tiene derecho.

La inclinación a tomar en la boca el miembro del hombre y chuparlo, acto incluído por la sociedad burguesa entre las repugnantes perversiones sexuales, es sin embargo, frecuentísima, entre las mujeres de nuestra época —y como lo prueban las antiguas esculturas y pinturas, también lo era entre las de tiempos pretéritos— y parece perder su carácter repulsivo, para la mujer enamorada. El médico encuentra fantasías fundadas en esta inclinación incluso en mujeres que no han llegado al conocimiento de la posibilidad de una tal satisfacción sexual por la lectura de la "Psychopathia sexualis" de Krafft Ebing o por otro medio cualquiera. Así, pues, parece que el sexo femenino llega a creer con especial facilidad, tales fantasías optativas, sin necesidad de auxilio ninguno exterior (1). La investigación nos muestra también que esta situación, tan implacablemente condenada, tiene un origen inocentísimo. No es sino la transformación de otra en la que todos nos hemos sentido felices y contentos, esto es, de aquella en la que siendo niños de pecho ("essendo io in culla"), tomábamos en la boca el pezón de la madre o de la nodriza y chupábamos de él. La impresión orgánica de este nuestro primer goce de la vida debe de haber quedado indeleblemente impresa en el hombre. Cuando más tarde advierte el niño las ubres de las vacas, que por su función, equivalen

(1) Cf. el "Fragmento del análisis de una histérica" en la segunda serie de las neurosis. (Segunda edición, 1912).

a los pezones y por su forma y situación en el bajo vientre, recuerdan el pene, queda establecido el grado preliminar de la posterior formación de las repulsivas fantasías sexuales antes indicadas.

Comprendemos ahora, porque transfiere Leonardo el supuesto suceso del buitre a la época de su lactancia. Detrás de la fantasía no se esconde otra cosa que una reminiscencia del acto de mamar del seno materno o ser amamantado por la madre, bella escena humana que Leonardo, como tantos otros pintores, reprodujo en sus cuadros de la Virgen con el Niño. De todos modos, nos resulta aun incomprensible, que esta reminiscencia, de igual importancia en ambos sexos, quedase transformada por Leonardo en una fantasía homosexual pasiva. Mas, por el momento, queremos prescindir de investigar la relación que puede unir la homosexualidad con el acto de mamar del pecho materno y nos limitaremos a recordar que la tradición considera a Leonardo, realmente, como un hombre de sentimientos homosexuales. No nos importa en absoluto, que la denuncia a la que antes nos referimos y de la que fué objeto Leonardo en sus años juveniles, fuese o no justificada, pues lo que nos lleva a atribuir a una persona la inversión, no es su real actividad sexual, sino su disposición sentimental.

Es otro rasgo incomprensible de la fantasía infantil de Leonardo el que atrae, ante todo, nuestra atención. Interpretamos la fantasía como una simbolización del acto de ser amamantado por la madre, y encontramos sustituída a ésta por un bui-

tre. ¿De dónde procede este animal y cómo aparece incluído en el que lo hallamos?

Surge, en nosotros, ante esta interrogación, una ocurrencia, tan lejana a primera vista, que casi nos sentimos inclinados a renunciar a ella. En los jeroglíficos sagrados de los antiguos egipcios, la imagen correspondiente a la madre es siempre la del buitre (1). Los egipcios adoraban, asímismo, a una divinidad materna con cabeza de buitre o con varias cabezas de las cuales, una por lo menos, era de buitre (2). El nombre de esta diosa se pronunciaba Mut, circunstancia que nos hace pensar en una posible conexión del mismo con nuestra palabra "madre" (Mutter), a menos de que se trate de un símilycadencia puramente casual. Hallamos, pues que el buitre presenta realmente una relación con el concepto de madre, pero al principio, no vemos cómo ha de auxiliarnos esta circunstancia en nuestra labor de interpretación, dado que no podemos atribuir a Leonardo un tal conocimiento, pues la traducción de los jeroglíficos no se hizo posible hasta los descubrimientos de François Champollion (años 1790-1831) (3).

Nos interesa también averiguar de què manera llegaron los antiguos egipcios a elegir el buitre como símbolo de la maternidad. La religión y la

---

(1) Horapollo, Hieroglyphica, I, II.

(2) Boscher. Ausf. Lexikon der griechischen und roemischen Mythologie Artikel Mut, tomo II, 1894-1897. Lanzone, Dizionario di mitologia egizia. Torino, 1882.

(3) H. Hartleben, Champollion. Sein Leben und sein Werk.

cultura de este pueblo fué ya para los griegos y los romanos objeto de curiosidad científica, y mucho antes de que nos fuera posible descifrar sus monumentos, poseíamos gran número de datos sobre él, por obras de la antigüedad clásica, llegadas hasta nosotros. Estas obras, proceden, en parte, de autores conocidos, tales como Estrabon, Plutarco y Aminianus Marcellus, y llevan otros nombres desconocidos, resultando así muy dudosos su origen y fecha. A esta última categoría pertenecen la Hiorogliphyda de Horapollo Nilo y el libro de la sabiduría sacerdotal oriental conservado bajo el nombre divino de Bermes Trismegintos. Nos descubren estas fuentes, que el buitre pasaba por ser el símbolo de la maternidad, a causa de la creencia de que no había más que buitres hembras y que esta especie de aves carecía de machos (1). La Historia natural de los antiguos conocía asímismo, una contrapartición de esta limitación, pues sostenía que entre los escarabajos, adorados también por los egipcios, como divinidades, no existían más que machos (2).

Pero entonces, ¿cómo se llevaba a cabo la fecundación de los buitres, si no existían más que hembras? El libro de Horapollo (3) nos allana esta dificultad, afirmando que llegaba una cierta épo-

(1) Boemer. Heber die androgynische idee des Levens. Jahrbuch f. sexuelle Zwischentufen, V. 1902, pág. 731.

(2) Plutarco, Veluti soarebeos marea tantum esae putarunt. Aegynti sic inter vultures mares nos inveniri statuerunt.

(3) Horapollinis Eiloi Hieroglyphyca editit, Conradus Leemans Amstelodami, 1835.

ca del año, se mantienen estas aves inmóviles en el aire, abren la vagina y son fecundadas por el viento.

Hemos llegado ahora, de un modo inesperado, a considerar verosímil algo que poco tiempo antes rechazábamos como absurdo. Leonardo pudo conocer muy bien, en efecto, la fábula científica que llevó a los egipcios a representar con la imagen del buitre el concepto de madre, pues era un lector infatigable, cuyo interés se extendía a todos los dominios de la literatura y del saber. En el *Codex atlanticus* poseemos una enumeración de los libros que tenía en una determinada época (1), catálogo al que se agregan numerosas anotaciones sobre otros que había recibido prestados de sus amigos, y según los datos que Fr. Richter (2) ha tomado de tales apuntaciones, apenas podemos formarnos una idea de la enorme extensión de sus lecturas. Entre tales libros no faltaban obras, tanto antiguas como contemporáneas, de ciencias naturales, y todos ellos existían ya impresos en aquella época, siendo además Milán, residencia de nuestro artista, el foco principal del naciente arte de imprimir en Italia.

Prosiguiendo nuestra investigación, tropezamos con un dato que hace pasar a la categoría de certidumbre la verosimilitud de que Leonardo conociera la leyenda del buitre. El erudito comentador de Horapollo, pone al texto antes citado, de

(1) E. Muentz, Leonard de Vinci, París 1899, pág. 282.
(2) Muentz, I, c.

este autor (pág. 172) la siguiente nota: "Caeterum hanc fabulam de vulturibus cupide amplexi sunt Padres Eclesiastici, ut ita argumento ex rerum natura petito refutarent eos, qui Virginis partum negabant: itaque apud omnes fere hujus rei mentio occurit".

Así, pues, la fábula de la unisexualidad y de la fecundación de los buitres no quedó limitada a una anécdota indiferente como la de los escarabajos, pues los Padres de la Iglesia se apoderaron de ella, para utilizarla como argumento tomado de la Historia Natural, contra los que dudaban de la Historia Sagrada. Si conforme a los datos más fidedignos de la antigüedad, eran fecundados los buitres por el viento, ¿por qué no podía haber pasado una vez algo análogo a una hembra humana? Tal aplicación hacia que "casi todos" los Padres de la Iglesia relatasen en sus escritos la fábula del buitre, y de este modo no podemos ya dudar, de que por medio de tan poderosos patronos llegó también hasta Leonardo.

Así, pues, podemos representarnos ya la génesis de la fantasía de Leonardo, en la forma siguiente: Habiendo leído una vez en un Padre de la Iglesia o en un libro de Historia Natural, que todos los buitres eran hembras y se reproducían sin necesidad de la cooperación del macho, surgió en él, un recuerdo que quedó transformado en la fantasía citada, pero cuyo significado era el de que también él había sido una tal cría de buitre, que había tenido madre pero no padre, y a este re-

cuerdo se añadió luego, en la única forma en la que tan tempranas impresiones pueden exteriorizarse, un eco del placer hallado en la succión del seno materno. La relación de su fantasía con la representación de la Virgen amamantando al Niño, tan grata a todos los artistas, hubo de contribuir a hacerla grandemente valiosa e importante para Leonardo, pues mediante ella se identificaba con el Niño Jesús, consuelo y redentor de todos, y no de una sola mujer.

Al analizar una fantasía infantil cualquiera, tendemos a separar su contenido mnémico real de los factores posteriores que lo modifican y deforman. En el caso de Leonardo, creemos haber llegado ahora al conocimiento de dicho contenido real. La sustitución de la madre por el buitre, nos indica que el niño echó de menos al padre y se sintió solitario al lado de su madre abandonada. Su ilegítimo nacimiento constituye el punto de partida de su fantasía, pues sólo una tal circunstancia podía llevarle a compararse con las crías de los buitres. Por otro lado, el único dato seguro que sobre su infancia poseemos, es el que de a los cinco años residía ya en la casa paterna. Lo que no sabemos es cuándo fué acogido en ella, pues pudo ser pocos meses después de su nacimiento o algunas semanas antes de su inscripción en el documento antes citado. Pero la interpretación de la fantasía del buitre, interviene aquí, para mostrarnos que Leonardo no pasó los primeros y decisivos años de su vida con su padre y su madrastra, sino con su verdade-

ra madre, pobre y abandonada, pudiendo así darse cuenta de la falta de su padre y echarle de menos. Parece éste un resultado insignificante, y sin embargo arriesgado, de nuestra labor psicoanalítica, pero profundizando más en él, ganará seguramente en importancia. Para confirmarlo se nos ofrece también la observación de las circunstancias reales que rodearon la infancia de Leonardo. Según los datos que poseemos, su padre, Ser Piero da Vinci, casó el mismo año del nacimiento de Leonardo, con la noble Donna Albiera. La esterilidad de este matrimonio hizo que Leonardo fuera acogido en la casa paterna, o mejor dicho, en la de su abuelo. Ahora bien: no es de suponer que recién casada Donna Albiera y no confirmada aún su esterilidad, fuera su marido a llevar a su lado un hijo ilegítimo. Es mucho más lógico que pensaran antes algunos años y que no habiendo obtenido en ellos el matrimonio la esperada descendencia, se decidieran a buscar una compensación, llamando al hogar el retoño ilegítimo, resolución a la que debieron de contribuir la belleza e inteligencia del niño. Con nuestra interpretación de la fantasía del buitre, concuerda perfectamente el hecho de que Leonardo permaneciera por lo menos tres años, y quizá cinco, al lado de su madre, solitaria y abandonada, antes de pasar a la casa paterna, en la que encontró padre y madre. Pero ya era tarde. En los tres o cuatro primeros años de la vida sin más compañía familiar que la de su madre, hecho cuya verosimilitud aparece robustecida por la fantasía del buitre, tuvo

que ejercer una influencia decisiva sobre la estructuración de su vida interior. Entre los efectos de esta constelación, no pudo faltar el de que al hallarse Leonardo en sus primeros años, ante un problema más que los otros niños, comenzara a reflexionar con especial intensidad sobre tal enigma y se convirtiera de este modo, tempranamente, en un investigador atormentado por los grandes problemas de la procedencia de los niños y del papel que el padre desempeñaba en su nacimiento. La sospecha de esta conexión entre su investigación y su historia infantil, le habría arrancado posteriormente la exclamación de que se hallaba destinado, desde un principio, a profundizar en los problemas del vuelo de las aves, puesto que hallándose en la cuna, había ya sido visitado por un buitre. La labor de derivar la curiosidad orientada hacia el vuelo de las aves, de la investigación sexual infantil, constituirá una empresa posterior y fácilmente realizable.

III

En la fantasía infantil de Leonardo, representa el elemento buitre el contenido mnémico real. El contexto en el que Leonardo mismo incluye su fantasía, arroja, como ya hemos visto, clara luz, sobre la significación de dicho contenido para su vida posterior. Prosiguiendo nuestra labor de interpretación, tropezamos ahora con el singular problema de por qué fué transformado este contenido mnémico en una situación homosexual. La madre que amamanta su hijo —o mejor dicho, de la que él mismo mama— es convertida en un buitre que introduce su cola en la boca del niño. Afirmamos que la "coda" del buitre tenía que ser conforme a los usos del lenguaje vulgar, una designación sustitutiva del pene. Pero no comprendemos cómo la actividad de la fantasía puede llegar a atribuir precisamente al pájaro maternal, el signo de la virilidad, y este absurdo nos aleja de la posibilidad de reducir el producto fantástico a un sentido racional.

Pero no debemos desmayar. Hemos forzado ya el sentido de innumerables sueños aparentemente absurdos. Esperemos, pues, que no ha de sernos más difícil conseguirlo en una fantasía infantil.

Recordando que no es conveniente examinar aisladamente un punto singular, nos apresuramos a agregar a él, otro, que aun encontramos más extraño.

La divinidad egipcia Mut, de cabeza de buitre, figura de carácter completamente impersonal, era confundida muchas veces con otras divinidades maternales de individualidad más viva, tales como Isis y Hathor, pero conservaba, no obstante, su existencia independiente y su culto particular. En el panteón egipcio, se daba la peculiaridad de que los diversos dioses no quedaban sometidos a un sincretismo. Junto a la composición divina, perduraba la simple figura divina con toda su independencia. Casi todas las imágenes de Mut, la divinidad material de cabeza de buitre aparecen provistas de un falo; su cuerpo, al que los senos caracterizan como femeninos, mostraba también un genital masculino en erección.

Así, pues, hallamos en la diosa Mut, la misma unión de caracteres maternales y masculinos que comprobamos en la fantasía de Leonardo. ¿Habremos de explicar esta coincidencia diciendo que Leonardo conocía también, por sus estudios, la naturaleza andrógina del buitre maternal? Una tal posibilidad es más que dudosa, pues las fuentes en que Leonardo podía documentarse no contenían nada referente a esta singularísima particularidad. Parece, pues, más natural referir la coincidencia a un motivo común, desconocido todavía. La mitología nos enseña que la constitución andrógina, esto es, la reunión de los caracteres sexuales mascu-

linos y femeninos, no se daba únicamente en la diosa Mut, sino también en otras divinidades, como Isis y Hathor, aunque por lo que a estas últimas respecta, sólo quizá, en cuanto participaban de la naturaleza maternal y se hallaban fundidas con Mut. Nos muestra además, que también otras divinidades egipcias, tales como la Neith de Sais, de la que más tarde surgió la Athenea griega, eran concebidas primitivamente como andróginas, esto es, como hermafroditas, y que lo mismo sucedía con numerosas divinidades griegas, especialmente con las del círculo de Dionysos, e incluso con Afrodita, la diosa del amor, limitada después al sexo femenino. Los mitólogos intentan explicar la agregación del falo a las figuras femeninas de estas divinidades, alegando que el atributo viril representaba la fuerza creadora original de la Naturaleza, y que tales divinidades hermafroditas expresaban la idea de que sólo la reunión de los atributos masculinos y femeninos podía constituir una imagen digna de la perfección divina. Pero ninguna de estas observaciones nos aclara el enigma psicológico de que la fantasía del hombre no repugne atribuir a una figura que ha de encarnar para ella la idea de la madre el signo de la potencia viril, contrario a la maternidad.

Las teorías sexuales infantiles nos proporcionan aquí la explicación buscada. Hay efectivamente, en la vida individual, una época en la que los genitales masculinos resultan armonizables con la representación de la madre. Cuando el niño dirige

por vez primera su curiosidad a los enigmas de la vida sexual, queda dominado por un poderoso interés hacia sus propios genitales. Encuentra tan valiosa e importante esta parte de su cuerpo, que no puede creer carezcan de ella las personas que le rodean y a las que se encuentra semejante, y como no puede adivinar que existe otro tipo equivalente de formación genital, tiene que acogerse a la hipótesis de que todos, incluso las mujeres, poseen un miembro igual al suyo. Este prejuicio se impone tan enérgicamente al infantil investigador, que sus primeras observaciones directas de los genitales de las niñas pequeñas, sus compañeras de juego, resultan insuficiente para destruirlo. La percepción directa le muestra desde luego, que allí hay algo distinto de lo que él posee, pero no le es dado aceptar, como contenido de su percepción, la imposibilidad de encontrar en las niñas el miembro masculino. La carencia de este miembro, es, para él, una representación inquietante e insoportable, y por lo tanto, busca una explicación intermedia y opina que el miembro existe tambien en las niñas, pero es aún muy pequeño y crecerá más adelante (1). Cuando tampoco esta hipótesis queda confirmada por las observaciones ulteriores, construye todavía otra distinta: las niñas poseyeron también un miembro igual al suyo, pero les ha sido cortado, quedando en su lu-

(1) Cfr. las observaciones incluídas en las revistas "Jahrbuch fuer psychoanalytische und psychopathologische Forschungen", "Internationale Zeitschrift fuer aerztliche Psychoanalyse" e "Imago".

gar una herida. Este progreso de la teoría utiliza ya experiencias propias, de carácter penoso; en el intervalo se ha visto el niño amenazado por sus familiares, con la amputación de aquel órgano tan valioso, si continúa dedicándole excesiva atención. Bajo la amenaza de la castración transforma, entonces su concepción de los genitales femeninos. En adelante, temblará por su virilidad, pero al mismo tiempo, despreciará a aquellas desgraciadas criaturas, que a su juicio, han sufrido ya el cruel castigo (1). Antes que el niño quede sometido al dominio del complejo de la castración, o sea en la época en que la mujer conserva aún para él, todo su valor, comienza a exteriorizarse en él, un intenso placer visual como actividad erótica instintiva. Desea ver los genitales de otras personas, al principio, probablemente para compararlos con los suyos. La atracción erótica emanada de la persona de la madre, culmina pronto en el deseo de su genital, que el niño supone ser un pene. Pero con el conocimiento posteriormente alcanzado, de que la mujer no posee tal miembro, se transforma muchas veces este anhelo en su contrario, quedando sustituído, por una repugnancia, que en los años de la pubertad, puede constituirse en causa de impotencia psíquica, mi-

(1) Entrevemos también aquí, una raíz del antisemitismo de los pueblos occidentales, tan irracional como espontáneo. La circuncisión es equiparada, inconscientemente, por los hombres a la castración. Si nos arriesgamos a transferir nuestras hipótesis a los tiempos primitivos de la humanidad, podemos sospechar que la circuncisión fué en un principio un sustitutivo atenuado de la castración.

soginia y homosexualidad duradera. Pero la fijación al objeto antes intensamente anhelado, o sea al pene de la mujer, deja huella indeleble en la vida anímica de aquellos niños en los que tal estadio de la investigación sexual infantil ha presentado una particular intensidad. El fetichismo, cuyo objeto es el pie o el calzado femenino, no parece considerar el pie sino como un símbolo sustitutivo del miembro de la mujer, adorado en edad temprana y echado de menos desde entonces. Los "cortadores de trenzas" desempeñan, sin saberlo, el papel de personas que llevan a cabo en los genitales femeninos, el acto de la castración.

No nos pondremos en situación de comprender las actividades de la sexualidad infantil y habremos de optar por declarar inaceptables estas observaciones, mientras no abandonemos el punto de vista de nuestro desprecio civilizado de los genitales y de las funciones sexuales. Si queremos llegar a la comprensión de la vida anímica infantil, habremos de buscar analogías primitivas, pues para nosotros, son los genitales, hace ya una larga serie de generaciones, las partes pudendas, objetos de vergüenza y dada una más madura represión sexual, incluso de repugnancia. Si echamos una amplia ojeada sobre la vida sexual de nuestro tiempo, y especialmente sobre la de aquellas clases sociales que son las sustentadoras de la civilización, nos sentiremos inclinados a afirmar que sólo contra su voluntad, y sintiéndose rebajados en su dignidad humana, se someten los hombres de hoy en día, en su mayor parte, a las

leyes de la procreación. La concepción opuesta de la vida sexual, se ha refugiado actualmente entre las clases populares más bajas y menos afinadas. En cambio, las superiores ocultan todo lo referente a la actividad sexual, como algo despreciable desde el punto de vista cultural. En las épocas primitivas de la raza humana, no sucedía nada de esto. Los datos trabajosamente reunidos por los investigadores de la civilización, nos proporcionan la certidumbre de que los genitales constituyeron, primitivamente, el orgullo y la esperanza de los hombres; fueron objeto de un culto divino, y transfirieron su divinidad a todas las nuevas actividades humanas. De su ausencia, surgieron, por sublimación, innumerables dioses, y cuando la conexión de las religiones oficiales con la actividad sexual quedó ya oculta a la conciencia general, existieron cultos secretos, que se esforzaron en mantenerla viva entre un escaso número de iniciados. Por último, tanto elemento divino y santo se llegó a extraer de la sexualidad que, al agotado remanente se convirtió en objeto de desprecio. Pero dado el carácter de indeleble de todas las huellas anímicas, no hemos de extrañar que incluso las formas más primitivas de adoración de los genitales hayan llegado hasta épocas muy recientes, y que los usos del idioma, las costumbres y las supersticiones de la humanidad actual, contengan supervivencias de todas las fases de este desarrollo evolutivo (1).

(1) Cf. Richard Payne. Le culte du Priape. Bruselas, 1838.

Importantes analogías biológicas nos han preparado a encontrar que el desarrollo anímico del individuo repite abreviadamente el curso del desarrollo de la humanidad, y no hallaremos inverosímil, por lo tanto, aquello que sobre la valoración infantil de los órganos genitales nos ha descubierto la investigación psicoanalítica del alma de los niños. La infantil hipótesis del pene materno, es la fuente común a la que antes hubimos de referirnos y de la que se derivan tanto la constitución andrógina de las divinidades maternas, por ejemplo, la Mut egipcia, como la "coda" del buitre en la fantasía infantil de Leonardo. Al calificar de hermafroditas, en el sentido médico de la palabra, a estas imágenes de dioses, cometemos, realmente, una impropiedad. Ninguna de ellas reúne los genitales de ambos sexos, como algunos repulsivos fenómenos humanos. Se limitan a presentar, a más de los senos, atributo de la madre, los genitales masculinos, idénticamente a la primera representación infantil del cuerpo materno. La mitología conservó, para los fieles, esta singular constitución física de la madre, primitivamente fantaseada. La acentuación de la cola del buitre en la fantasía de Leonardo puede ser interpretada, por lo tanto, en la forma siguiente: En aquella época infantil en la que mi tierna curiosidad se dirigía hacia mi madre y la atribuía aún unos órganos genitales iguales a los míos . . . Hallamos aquí un nuevo testimonio de la temprana investigación sexual de Leonardo, decisiva, a nuestro juicio, para toda su vida ulterior.

Una breve reflexión nos advierte ahora, que no debemos dar por terminado nuestro análisis de la fantasía infantil de Leonardo, con el esclarecimiento del significado de la cola del buitre, pues contiene aún otras varias incógnitas. La más singular de todas ellas, es la de sustituir el acto de mamar del seno materno por el hecho de ser amamantado, o sea, una situación activa por otra pasiva y de indudable carácter homosexual. Teniendo en cuenta la tradición histórica de que Leonardo se comportó durante toda su vida como un hombre de sentimientos homosexuales, se nos impone la interrogación de si esta fantasía no revela un enlace causal entre las relaciones infantiles de Leonardo con su madre y su posterior homosexualidad manifiesta, aunque ideal. No nos atreveríamos a deducir una tal conexión de los recuerdos deformados de Leonardo si las investigaciones psicoanalíticas de pacientes homosexuales no nos hubieran mostrado la existencia real de una tal relación, íntima y necesaria además.

Los homosexuales han emprendido en nuestros días una enérgica campaña contra la limitación que las leyes imponen a su actividad sexual y gustan de presentarse por boca de sus representantes teóricos, como una especie sexual diferenciada desde un principio, esto es, como un grado sexual intermedio y un tercer sexo. Según ellos, son hombres cuyas condiciones orgánicas les obligan desde su nacimiento a gustar del hombre y repeler, en cambio, a la mujer. Aunque por consideraciones de

orden humanitario pudiéramos inclinarnos a suscribir sus peticiones, no debemos, en cambio, aceptar sus teorías, que han sido construídas sin tener en cuenta para nada la génesis psíquica de la homosexualidad. La psicoanálisis nos ofrece los medios de llenar esta laguna y contrastar las afirmaciones de los homosexuales. Le ha sido posible, en efecto, llevar a cabo esta labor en un cierto número, aunque no muy amplio, de sujetos, y todas las investigaciones emprendidas hasta el momento han ofrecido el mismo sorprendente resultado (1). En todos los homosexuales sometidos al análisis, se descubren un intensísimo enlace infantil, de carácter erótico y olvidado después por el individuo, a un sujeto femenino, generalmente a la madre, enlace provocado o favorecido por la excesiva ternura de la misma y apoyado después por un alejamiento del padre de la vida infantil del hijo. Sadger hace resaltar que las madres de sus pacientes homosexuales eran en muchos casos mujeres hombrunas, de enérgico carácter, que podían desplazar al padre de su puesto en la vida familiar y sustituirle. En mis observaciones he hallado también algunas veces estas mismas circunstancias, pero la relación causal a que nos venimos refiriendo se me ha mostrado aún con mucha mayor evidencia en aquellos casos en los que el padre falta desde un principio o murió dejando

(1) Son éstas, en primer lugar, las de I. Sadger, cuyos resultados he podido comprobar en lo esencial. Sé, además, que W. Stekel en Viena, y S. Ferenzci en Budapest, han obtenido idénticas conclusiones.

a su hijo en edad temprana y entregado, por lo tanto, a la influencia femenina. Llega, incluso, a parecer que la existencia de un padre enérgico garantiza al hijo la acertada decisión en su elección de objeto sexual, o sea, la elección de un objeto sexual del sexo opuesto (2).

Después de este estudio preliminar, surge una transformación, cuyo mecanismo nos es conocido, pero de la que ignoramos las fuerzas impulsoras. El amor a la madre no puede seguir ya el desarrollo consciente ulterior y sucumbe a la represión. El niño reprime el amor a su madre, sustituyéndose a ella, esto es, identificándose con ella y tomando como modelo su propia persona, a cuya semejanza escoge sus nuevos objetos eróticos. De este modo se transforma en homosexual, o mejor dicho, pasa al autoerotismo, dado que los niños, objeto de

---

(1) La investigación psicoanalítica ha aportado, para la comprensión de la homosexualidad, dos hechos indudables, aunque no crea haber agotado con ello el estudio de la causación de esta aberración sexual. El primero de tales hechos es la fijación antes citada, de las necesidades eróticas, a la madre; el segundo, se halla expresado en la afirmación de que todo individuo, aun el más normal, es capaz de la elección de objeto homosexual, la ha llevado a cabo, siempre, alguna vez, en su vida, y la conserva aún en lo inconsciente o se defiende contra ella por enérgicas disposiciones opuestas. Estos dos hechos ponen un término a la aspiración de los homosexuales a ser reconocidos como un "tercer sexo" y también a la diferenciación entre sexualidad innata y sexualidad adquirida. La existencia de rasgos somáticos del sexo contrario (el grado de hermafroditismo psíquico) favorece la exteriorización de la elección de objeto homosexual, pero no es decisiva. Hemos de afirmar, con sentimiento, que los representantes de los homosexuales en la ciencia, no han sabido extraer enseñanza ninguna de los seguros datos proporcionados por la psicoanálisis.

su amor, no son sino personas sustitutivas y reproducciones de su propia persona infantil, a las que ama como su madre le amó a él en sus primeros años. Decimos, entonces, que encuentra sus objetos eróticos por el camino del narcisismo, refiriéndonos a la leyenda griega de aquel adolescente llamado Narciso, al que nada era tan amado como su propia imagen, reflejada en el agua, y que fué transformado por los dioses, en la bella flor que aún lleva su nombre.

Reflexiones psicológicas más profundas, justifican la afirmación de que el hombre convertido así en homosexual, permanece fijado en lo inconsciente, a la imagen mnémica de su madre. La represión del amor a la madre le hace conservar de un modo perdurable en su inconsciente este mismo amor, al que permanecerá fiel en adelante. Cuando parece perseguir con ardiente amor a otros muchachos, lo que hace es huir de las mujeres, que podían llevarle a incurrir en infidelidad. Determinadas observaciones directas nos han permitido demostrar, que aquellos individuos que en apariencia sólo son sensibles a los encantos masculinos, se hallan sometidos, como los hombres normales, a la atracción emanada de la mujer, pero se apresuran siempre a transferir a un objeto masculino la excitación recibida del femenino, repitiendo así, de continuo, el mecanismo por el que adquirieron su homosexualidad.

Nada más lejos de nosotros, que exagerar la importancia de estas aclaraciones de la génesis psí-

quica de la homosexualidad. Es indiscutible que se hallan en patente contradicción con las teorías oficiales de los homosexuales, pero sabemos que no son lo suficientemente amplias para facilitar una definitiva aclaración del problema. Aquello que por razones prácticas denominamos homosexualidad, puede surgir, de muy diversos procesos psicosexuales de coerción, y el proceso por nosotros descubierto no es quizá sino uno entre muchos, no refiriéndose sino a uno de los diversos tipos de "homosexualidad". Hemos de reconocer, también, que el número de los casos en los que pueden demostrarse las condiciones por nosotros señaladas, supera considerablemente en nuestro tipo homosexual, al de aquellos otros en los que aparece realmente el efecto derivado, de manera que no podemos tampoco rechazar la colaboración de factores constitucionales desconocidos, de los cuales se suele derivar exclusivamente, en general, la homosexualidad. No hubiéramos tenido por qué penetrar en la génesis psíquica de la forma de homosexualidad por nosotros estudiada, si no abrigásemos justificadísimas sospechas de que precisamente, Leonardo, cuya fantasía infantil ha constituído nuestro punto de partida, perteneció a este tipo de homosexuales.

Por escasamente conocida que nos sea la conducta sexual del gran artista e investigador, hemos de considerar verosímil que sus contemporáneos no incurrieran en groseros errores al juzgar su personalidad. A la luz de esta tradición se nos muestra Leonardo como un hombre de actividad y necesi-

dades sexuales en extremo reducidas, cual si una aspiración más elevada le hubiera sustraído a la genera! necesidad animal de los hombres.

Prescindiendo de la cuestión de si buscó alguna vez, y por qué caminos, la satisfacción sexual directa, o si por el contrario, huyó de ella en absoluto, tenemos derecho a buscar en él, aquellas corrientes sentimentales que impulsan imperiosamente a otros a la acción, pues no podemos creer que exista una vida anímica humana en cuya estructura no participe la líbido, o sea, el ansia sexual en su más amplio sentido, aunque aparezca muy alejada de su fin original o de toda realización práctica.

Lo único que podemos hallar en Leonardo, son huellas de actividad sexual no transformada, pero estas huellas nos orientan ya en una dirección y nos permiten contarle entre los homosexuales. Los datos que de su vida poseemos hacen resaltar el hecho de que sólo admitía como discípulos, niños y adolescentes de singular belleza, con los cuales se conducía bondadosamente, asistiéndoles por sí mismo cuando enfermaban, como una madre asiste a sus hijos, y como su madre hubo de asistirle a él. Habiéndolos escogido por su belleza y no por su talento, ninguno de sus discípulos — Cesare da Sesto, G. Voltraffio, Andrea Salaino, Francesco Melzi, etc., — llegó a ser artista de renombre. En su mayoría, no consiguieron adquirir una personalidad propia y desaparecieron sin legar a la historia del arte una fisonomía definida. Otros artistas que deben ser considerados como discípulos de Leonardo y

continuadores de su técnica pictórica, así Luini y Bazzi, llamado el Sodoma, no llegaron probablemente a conocerle.

Se nos objetará, sin duda, que el proceder de Leonardo para con sus discípulos carece de toda relación con motivos de orden sexual, no siendo lícito, por lo tanto, deducir de ella, peculiaridad ninguna de este género. Pero contra tal objeción, alegaremos, que nuestra hipótesis aclara algunos singulares rasgos de la conducta del maestro, enigmáticos si no. Leonardo llevaba un libro de notas en el que escribía, de izquierda a derecha, sus apuntaciones íntimas. En este diario, se dirigía a sí mismo, hablándose en segunda persona: "Estudia con el maestro Luca la multiplicación de las raíces" (1). "Has que te enseñe el maestro d'Abacco la cuadratura del círculo". O, con ocasión de un viaje (2): "Salgo para Milán con objeto de ocuparme de mi jardín . . . Manda hacer dos sacos. Has que te enseñe Boltraffio el torno y graba en él una piedra. Deja el libro al maestro Andrea il Tedesco" (3). O un propósito de una significación totalmente distinta: "Tienes que hacer ver en tu trabajo, que la tierra es una es-

---

(1) Solmi. Leonardo Da Vinci, pág. 152.

(2) Ibidem, pág. 203.

(3) Se conduce aquí, Leonardo, como si se hallara acostumbrado a confesarse diariamente con una persona a la que luego hubiera sustituído por el libro de notas. Merejkovski expresa en su obra antes citada, la sospecha de quien habría podido ser dicha persona.

trella como la luna o aproximadamente, y demostrar así, la nobleza de nuestro mundo" (1).

En este diario, que por demás, suele silenciar —como los de otros muchos mortales—los más importantes sucesos del día o dedicarles tan sólo dos palabras, hallamos algunas apuntaciones, que aparecen citadas por todos los biógrafos de Leonardo, a causa de su extremada singularidad. Se refieren a pequeños gastos del maestro y muestran una tan minuciosa escrupulosidad, que parecen provenir de un severo padre de familia, excesivamente cuidadoso y ahorrativo, faltando en cambio, toda indicación sobre el empleo de sumas más cuantiosas y no existiendo nada que nos pruebe que el artista era un hombre económico y cuidadoso de su dinero. Una de estas anotaciones corresponde a la compra de una capa destinada a su discípulo Andrea Salainoz (2).

Brocado de plata	15	liras	4	sueldos
Terciopelo rojo	9	"	—	"
Cintas	—	"	—	"
Botones	—	"	—	"

Una segunda nota, muy extensa y detallada, reúne todos los gastos que le había ocasionado otro discípulo (3), por sus malas cualidades y su inclinación al robo: "El día 21 de abril de 1490 co-

(1) M. Herzfeld, Leonardo de Vinci, 1906, pág. CXLI.

(2) Según Merejkovski, I. c., pág. 282.

(3) O. Modelo.

mencé este libro y recomencé el caballo (1). Giacomo entró en mi casa el día de la Magdalena, en 1490, a la edad de diez años. (Anotación marginal: Ladrón, mentiroso, terco, glotón). Al segundo día le mandé cortar un par de camisas, unos pantalones y un jubón, y al sacar el dinero, para pagar estos vestidos, me lo robó del bolsillo, siendo imposible hacérselo confesar, aunque me consta con absoluta seguridad. (Nota marginal: 4 liras)" Luego continúa el relato de los crímenes del pequeño y termina con la cuenta siguiente: "En el primer año: una cama, 2 liras; 6 camisas, 4 liras; 3 jubones, 6 liras; 4 pares de medias, 7 liras, etc., etc." (2).

Los biógrafos de Leonardo, nada propicios a fijar su atención en sus pequeñas singularidades y debilidades, con el fin de llegar por medio de su análisis a la explicación de los enigmas de la vida anímica de su héroe, suelen aprovechar estas curiosas cuentas para exaltar la bondad y el cuidado de Leonardo, con respecto a sus discípulos. Pero al obrar así, olvidan que lo singular y necesitado de explicación no es la conducta de Leonardo, sino el hecho de habernos dejado tales testimonios de ella. Siendo imposible atribuírle la intención de legar a la posteridad un testimonio de sus bondades, habremos de suponer que fué una causa de orden afectivo, la que le movió a consignar tales anotaciones. No es fácil adivinar cuál fué esta causa, y no sabría-

(1) La estatua ecuestre de Francesco Sforza.

(2) Según M. Herzfeld, I, c., pág. XLV.

mos formular hipótesis alguna, si otra de las cuentas encontradas entre los papeles de Leonardo, no arrojara viva luz sobre estas anotaciones, singularmente minuciosas y relativas al vestido de sus discípulos, etc. (1):

Gastos para el entierro de Catalina....	27	florines
Dos libras de cera	18	"
Catafalco	19	"
Por llevar la cruz y colocarla	4	"
A los que llevaron el ataúd	8	"
A cuatro sacerdotes y cuatro clérigos	20	"
Al campanero	2	"
A los sepultureros	16	"
Al empleado, por el permiso	1	"
Suma	115	florines
Gastos anteriores:		
Al médico .... 4 florines		
Azúcar y luces .... 12 "	16	"
Summa summarum..	131	florines

(1) Merejkovski, I. c., pág. 372. Como prueba de la inseguridad de las escasas noticias que poseemos sobre la vida íntima de Leonardo, indicaremos que esta misma cuenta aparece incluída con importantes variantes en la obra de Solmi. Así, los florines quedan sustituídos en ella, por sueldos. Habremos, pues, de suponer que la moneda designada con el nombre de florines en la cuenta por nosotros reproducida, no es el antiguo "florín de oro" sino otra unidad posterior, equivalente a 1,66 libras, o sea, a 33,33 sueldos. Solmi supone que Catalina era una criada que Leonardo tuvo durante algún tiempo al frente de su casa. No me ha sido accesible la fuente de las dos versiones indicadas de la cuenta antes reproducida.

El poeta Merejkovski es el único autor que sabe decirnos quién era esta Catalina. De otras breves anotaciones, deduce que la madre de Leonardo, la pobre labradora de Vinci, fué a Milán en 1493, para visitar a su hijo, hombre ya de 41 años, y enfermó durante su estancia en la ciudad. Leonardo la llevó al hospital, y cuando murió, la enterró con todo decoro (1).

Esta hipótesis del sutil novelista ruso, carece de pruebas que abonen su exactitud, pero entraña un tan alto grado de verosimilitud, y se halla tan de acuerdo con todos los datos que poseemos sobre la vida sentimental de Leonardo, que nos inclinamos a suponerla cierta. Leonardo habría logrado someter sus sentimientos al yugo de la investigación y coartar así su libre exteriorización, pero hubo también ocasiones en las que lo reprimido logró libertarse y surgir al exterior. La muerte de su madre habría sido una de estas ocasiones. La cuenta antes reproducida de los gastos motivados por el entierro de Catalina, nos ofrece una manifestación, si bien deformada hasta resultar irreconocible, del dolor experimentado por el artista ante la muerte de su madre. Tal deformación nos resulta incomprensible desde el punto de vista de los procesos anímicos normales. Pero bajo las condiciones anormales de la neurosis, y especialmente de la llamada neurosis obsesiva, hemos tropezado ya innumerables veces con

(1) "Catalina ha llegado el 16 de Julio de 1493". "Giovannina —un rostro encantador— pregunta por Catalina en el hospital".

procesos semejantes. Hemos visto, efectivamente, que bajo estas condiciones, queda desplazada, sobre actos insignificantes e incluso pueriles, la manifestación de sentimientos muy intensos, pero que la represión ha hecho inconscientes. La acción de sentimientos antinómicos a éstos, ha logrado debilitar hasta el punto su manifestación, que su intensidad parece insignificante, pero en la imperiosa obsesión que impone el acto viril en el que se exteriorizan, se delata su verdadero poder, radicado en lo inconsciente, y que la conciencia quiera negar. Sólo una tal coincidencia con los procesos de la neurosis obsesiva, puede explicar la anotación hecha por Leonardo de los gastos del entierro de su madre. En su insconsciente, se hallaba Leonardo ligado aún a su madre, como de niño lo estuvo, por una inclinación de matiz erótico. La energía contraria de la represión ulterior de este amor infantil no permitió que le fuera erigido en el diario un más digno monumento conmemorativo, pero el resultado transaccional de este conflicto neurótico tenía que hallar una exteriorización, y de este modo, quedó anotada la cuenta, pasando a la posteridad como un detalle incomprensible.

No parece muy arriesgado aplicar este conocimiento, deducido de la cuenta del entierro, a las otras relativas a los gastos de los discípulos. Así, pues, también constituirían estas cuentas una exteriorización obsesiva y deformada de los escasos restos de sentimientos libidinosos, vivos aún en Leonardo. Su madre y sus discípulos, imágenes de su

propia belleza infantil, habrían sido sus objetos sexuales—en tanto en cuanto la represión sexual que dominaba su personalidad permite una tal designación—y la obsesión de anotar minuciosamente los gastos por ellos ocasionados constituiría la singular revelación de estos conflictos rudimentarios. Resultaría, así, que la vida erótica de Leonardo, pertenecía realmente al tipo de homosexualidad, cuya evolución psíquica conseguimos antes descubrir. La aparición de la situación homosexual en su fantasía del buitre se nos haría entonces comprensible, pues no significaría sino lo que antes hemos afirmado con respecto a dicho tipo, y su traducción sería la siguiente: Por mi relación erótica con respecto a mi madre, he llegado a ser un homosexual (1).

(1) Las manifestaciones en las que la líbido reprimida se exterioriza en Leonardo, minuciosidad y economía, pertenecen a los rasgos de carácter derivados del erotismo anal. (Cf. Charakter und Analerotik. Sammlung Kleiner Schriften zur neurosenlehre. Zweite Folge, 1909).

IV

La fantasía de Leonardo continúa reteniendo nuestra atención. Con palabras que recuerdan claramente la descripción de un acto sexual—"... e molte volte mi percuoterse con tal coda dentro alle labbra"—acentúa nuestro héroe la intensidad de las relaciones eróticas entre la madre y el niño. No es difícil deducir de este enlace de la actividad de la madre (del buitre) con la acentuación de la zona bucal, un segundo contenido mnémico de la fantasía, que podríamos traducir en la forma siguiente: Mi madre puso en mi boca infinidad de apasionados besos. La fantasía se halla, pues, compuesta de dos recuerdos: el de ser amamantado por la madre y el de ser besado por ella.

La bondadosa Naturaleza ha dado al artista la facultad de exteriorizar, por medio de creaciones, sus más secretos sentimientos anímicos, ignorados incluso por él mismo, y esta exteriorización nos conmueve profundamente, sin que sepamos de dónde proviene tal emoción. En la obra de Leonardo, habrá de existir, por lo tanto, algún testimonio de aquéllo que su memoria ha conservado, como la impresión más poderosa de su infancia. Pero si re-

flexionamos por qué profundas transformaciones ha de pasar una impresión de la vida del artista antes de poder aportar algo a la obra de arte, habremos de confesarnos que precisamente en la obra de Leonardo resulta dificilísimo fijar con seguridad tales elementos.

Al pensar en las pinturas de Leonardo, recordamos todos la singular sonrisa, fascinadora y enigmática, que tanto nos encanta en los labios de sus figuras femeninas. Esta sonrisa inmóvil, dibujada en los largos y ondulados labios de tales figuras, resulta característica del maestro de Vinci y es conocida con el calificativo de "leonardesca" (1). En el rostro bellamente singular de la florentina Monna Lisa del Giocondo, ha fascinado e intrigado con máxima intensidad a los contempladores. Precisaba de una interpretación y ha encontrado infinitas, pero ninguna satisfactoria: "**Voilá quatre siecles bentôl que Monna Lisa fait perdre la tête à tous ceux qui parlent d'elle, après l'avoir longtemps regardee**" (2).

Muther (3) escribe: "Aquéllo que fascina al espectador es el demoníaco encanto de esa sonrisa. Cientos de poetas y literatos han escrito sobre esta mujer, que tan pronto parece sonreirnos seductoramente como dejar perderse en la lejanía una mirada

(1) Las personas peritas en arte pensarán aquí en la singular sonrisa helada de las esculturas griegas arcaicas y quizá también en las figuras del Verrocchio, maestro de Leonardo, predisponiéndose, así, en contra de las consideraciones que a continuación desarrollamos.

(2) Gruyer, según Seidltz, L. da V., II, pág. 280.

(3) Geschichte der Nelerei, Impag. 314.

fría y sin alma, pero ninguno ha descifrado su sonrisa ni interpretado sus pensamientos. Todo, en este cuadro, incluso el paisaje, parece sumergido en una densa y ardorosa sensualidad".

Varios críticos han manifestado la sospecha de que en la sonrisa de la Gioconda se reúnen dos distintos elementos, y de este modo, han visto en la expresión de la bella florentina la más perfecta reproducción de las antítesis que dominan la vida erótica de la mujer: la reserva y la seducción, la abnegada ternura y la imperiosa sexualidad, que considera al hombre como una presa a la que devora despiadadamente. Así, escribe Muentz: "On sait quelle énigme indéchiffrable et passionante Monna Lisa Gioconda ne cesse depuis bientôt quatre siècles de proposer aux admirateurs pressès devant elle. Jamais artiste (j'emprunte la plume du delicat escrivain qui se cache sous le pseudynume de Pierre de Corlay) a-t-il traduit ainsi l'essence même de la féminitè: tendresse et coquetterie, pudeur et sourde volunte, tout le mustêre, d'un coeur qui se reserve, d'un cerveau qui reflechit, d'une personnalité qui se garde et ne libre d'elle même que son rayonnement..." El italiano Angelo Conti (1) ve el cuadro del Louvre animado por un rayo de sol: "La donna sorrideva in una calma regale: i suoi instinti di conquista, di ferocia, tutta la velleitá della specie, la volontá della seduzione e dell'agguato, la grazia dell'inganno, la bontá che cela un proposito crudele,

(1) I. C., pág. 417.

tutto ciò appariva alternativamente e scomparativa dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso . . . Buona e malvagia, crudele e compassionevole, graziosa e felina, ella rideva . . ." (1).

Leonardo trabajó por espacio de cuatro años, quizá hasta 1503 a 1507, en este cuadro, durante su segunda estancia en Florencia y contando ya más de medio siglo. Según las noticias de Vasari, buscó las armas más escogidas para entretener a su bella modelo y mantener en sus labios la enigmática sonrisa. De todos los delicados encantos que su pincel reprodujo sobre el lienzo, sólo muy pocos conserva el retrato en su estado actual. Mientras lo estuvo pintando, pasó por ser lo más alto que el arte podía producir, y sin embargo, no llegó a satisfacer a Leonardo, que no lo consideró terminado, se negó a entregarlo a la persona que se lo había encargado y se lo llevó consigo a Francia, donde Francisco I, su protector, lo adquirió para el Louvre.

Dejando insolucionado el enigma fisonómico de la Gioconda, consignaremos el hecho indudable de que su sonrisa fascinó al artista con no menor intensidad que a todos los que la han contemplado en los 400 años transcurridos desde entonces. La enigmática sonrisa retorna, a partir de este momento, en todos sus cuadros y en los de sus discípulos. Tratándose de un retrato, no podemos suponer que Leonardo prestó al rostro de la retratada un rasgo fisonómico tan expresivo, sin que, en

(1) A. Conti, Leonardo pittore. Conferenze florentine, I. C., pág. 92.

realidad, lo poseyera ella. Habremos, pues, de admitir, que Leonardo halló tal sonrisa en su modelo y quedó tan subyugado por su atractivo, que adornó con ella, desde aquel momento, todas las libres creaciones de su fantasía. Esta hipótesis aparece expresada por A. Konstantinowa, en la forma siguiente (1):

"Durante el largo tiempo que el maestro dedicó al retrato de Monna Lisa, se infundió con una tal intensa participación del sentimiento, en los encantos de aquel rostro femenino, que los transfirió luego—especialmente la enigmática sonrisa y la singularísima mirada—a todos los rostros que más tarde hubo de pintar o dibujar. Así, volvemos a hallar tales rasgos peculiarísimos en el San Juan Bautista del Louvre, y sobre todo, en la Virgen con el Niño, y Santa Ana, conservada también en este mismo museo".

Pero también pudo ser otra la realidad. Algunos biógrafos de Leonardo han sentido la necesidad de fundamentar más profundamente la perdurable fascinación que la sonrisa de Gioconda ejerció sobre el artista. Así, W. Pater, que ve en el retrato de Monna Lisa "la encarnación de toda la experiencia amorosa de la humanidad civilizada" y trata muy sutilmente de "aquella inexplicable sonrisa que en las figuras de Leonardo parece hallarse unida a un funesto presagio", nos muestra una diferente orientación, escribiendo (2):

(1) I. C., pág. 45.
(2) W. Pater, El Renacimiento. Segunda edición, 1906.

"Además, es este cuadro, un retrato. Podemos perseguir cómo desde su infancia se entreteje en la trama de sus sueños, hasta el punto de que si no encontramos testimonio ninguno en contra, concluiremos que constituía su ideal femenino, por fin hallado..."

Algo muy análogo piensa M. Herzfeld, cuando dice que Leonardo se encontró a sí mismo en Monna Lisa, siéndole de este modo posible incluir tan gran parte de su propio ser en aquel cuadro, "cuyos rasgos yacían desde mucho tiempo atrás en el alma de Leonardo" (1).

Intentaremos desarrollar estas indicaciones hasta lograr aclararlas por completo. Según ellas, la sonrisa de la Gioconda subyugó a Leonardo, porque despertó en su alma algo que en ella dormía desde mucho tiempo atrás, probablemente un recuerdo, y este recuerdo era lo suficientemente importante para no volver ya a borrarse jamás, después de su resurrección, y obligó al artista a crearle continuas exteriorizaciones. La afirmación de Pater, de que podemos perseguir cómo en los sueños de Leonardo se entreteje desde su infancia un rostro semejante al de Monna Lisa, nos parece digna de crédito y debe ser interpretada literalmente.

Vasari menciona como primeros ensayos artísticos de Leonardo, "teste di femmine che ridono". El texto en el que hallamos este dato, nada sospechoso, puesto que nada tiende a demostrar, es el

(1) M. Herzfeld. L. da V., pág. LXXXVIII.

siguiente: ". . .facendo nella sua giovannezza di terra alcune teste di femmine che ridono, che vanno formatemper l'arte di gesso, e parimente teste di putti chi parevano uscite di mano d'un maestro . . ."

Vemos, pues, que su actividad artística comenzó con la representación de dos clases de objetos, las cuales han de recordarnos los dos órdenes de objetos sexuales deducidos por nosotros en el análisis de su fantasía. Si las bellas cabezas de niños eran, repetimos, de su propia persona infantil, las mujeres sonrientes no podían ser sino repeticiones de Catalina, su madre, y comenzamos a sospechar la posibilidad de que la misma poseyera aquella sonrisa enigmática, perdida luego para el artista y que tanto le impresionó cuando volvió a hallarla en los labios de la dama florentina (1).

La obra de Leonardo más inmediata cronológicamente a la Gioconda, es el cuadro que representa a la Virgen con el Niño y Santa Ana. En él, muestran los dos rostros femeninos la sonrisa "leonardesca". No se sabe de cierto, cuánto tiempo antes o después del retrato de Monna Lisa comenzó Leonardo a pintar este cuadro. Dado que ambas obras le ocuparon durante varios años, hemos de admitir que trabajó en ambas simultáneamente. Lo que más se armonizaría con nuestra hipótesis, sería

(1) Merejkovski, sienta esta misma hipótesis, no obstante imaginar para Leonardo una historia infantil muy diferente de la deducida por nosotros en nuestro análisis de la fantasía del buitre. Pero si el mismo Leonardo hubiera poseído tal sonrisa, no hubiese dejado de señalar la tradición tan interesante coincidencia.

que precisamente la profunda penetración de Leonardo en los rasgos fisonómicos de Monna Lisa, le hubiese impelido a crear la composición de la Virgen con el Niño Jesús y Santa Ana, pues si la sonrisa de la Gioconda hizo surgir en él el recuerdo de su madre, es natural que este recuerdo le impulsase inmediatamente a crear una glorificación de la maternidad y a devolver a su madre la sonrisa que de nuevo había hallado en la esposa de Francesco del Giocondo. De este modo, habremos de transferir ahora nuestro interés desde el retrato de Monna Lisa a aquel otro cuadro, no menos bello, y conservado también en el Louvre.

Santa Ana con su hija y su nieto es un tema poco corriente en la pintura italiana, pero además, la composición de Leonardo se aleja considerablemente de todas las conocidas. Muther escribe sobre ella (1):

"Algunos maestros, como Hans Fries, Holbein el Viejo y Girolamo dai Libri, representaron a Santa Ana sentada junto a la Virgen y situaron al Niño entre ambas. Otros, como Jacobo Cornelisz, en el cuadro conservado en Berlin, componen una verdadera "trinidad", esto es, nos muestran a Santa Ana, teniendo en brazos la pequeña figurita de la Virgen, la cual tiene a su vez, en los suyos, la del Niño Jesús, más pequeña aún. En el cuadro de Leonardo, la Virgen aparece sentada en el regazo de Santa Ana, inclinada hacia adelante, tendiendo los brazos al Niño, que juega con un corderito. La

(1) I. C., pág. 309.

abuela apoya en la cintura su único brazo visible y contempla con bienaventurada sonrisa a sus dos descendientes. La agrupación es desde luego, un poco forzada. Pero la sonrisa que se refleja en los rostros de las dos figuras femeninas ha perdido, no obstante ser innegablemente la misma del retrato de Monna Lisa, todo su carácter inquietante y misterioso, no expresando sino ternura y serena buenaventuranza (1).

Examinando con profunda atención este cuadro, logramos una repentina comprensión de su esencia. Sólo Leonardo podía pintarlo, como sólo él podía imaginar la fantasía del buitre. En él se halla representada la síntesis de su historia infantil y todos sus detalles pueden ser explicados por las impresiones más personales de la vida de Leonardo. En la casa paterna encontró, a más de una buena madrastra, Donna Albiera, una abuela, Nonna Lucía, la madre de su padre, que debió de consagrarle todo el tierno cariño que las abuelas sienten por sus nietos. Esta circunstancia le hizo sin duda, familiar la representación de la infancia protegida por la madre y la abuela. Otro rasgo singular del cuadro al que nos venimos refiriendo, adquiere ahora gran importancia. Santa Ana, la Madre de la Virgen María y abuela del Niño Jesús, que debía de ser ya una mujer entrada en años, aparece representada con rasgos juveniles de belleza aún no marchi-

(1) A. Kodstantinowa, I. C., "María contempla a su hijo con entrañable cariño y su sonrisa recuerda la enigmática expresión de la Gioconda". Y en otro lugar: "En el rostro de María se refleja la sonrisa de la Gioconda".

ta, apenas más graves y maduros que los de su hija. Leonardo ha dado aquí al Niño Jesús dos madres: la que le tiende los brazos y otra que le contempla amorosamente desde el segundo término, y ha adornado a ambas con la sonrisa de la felicidad maternal. Esta singularidad del cuadro no ha dejado de despertar el asombro de los críticos. Así opina Muther, por ejemplo, que Leonardo repugnaba pintar la ancianidad con sus arrugas y surcos, razón por la cual convirtió a Santa Ana en una mujer de resplandeciente belleza. Pero no creemos que esta explicación pueda satisfacer a nadie. Otros autores se han acogido a negar que existe realmente entre las dos figuras femeninas tal igualdad de juventud. Mas, la tentativa de explicación de Muther basta para demostrar que la figura de Santa Ana, da efectivamente, en este cuadro, una impresión de rejuvenecimiento, independiente de todo prejuicio teórico (1).

La infancia de Leonardo fué tan singular como este cuadro. Tuvo dos madres: Catalina, la primera y verdadera, de cuyos brazos fué arrancado entre los tres y los cinco años, y Donna Albiera, mujer de su padre, que fué para él una madrastra más joven y delicada. Reuniendo este hecho de su niñez con el que mencionamos en primer lugar, y condensándolos en una unidad mixta, dió forma a la composición de su cuadro. La figura maternal más alejada del niño, corresponde por su aparien-

(1) S. v. Seidlitz, I. C., II, pág. 274, observaciones.

cia y su situación especial, con respecto a aquél, a la primera madre de Leonardo, o sea a Catalina. Con la bienaventurada sonrisa de Santa Ana, quiso, quizá, encubrir y negar, el artista, la envidia que la infeliz Catalina hubo de experimentar al verse obligada a ceder a su hijo a la noble rival, como antes le había cedido al hombre amado (1).

De este modo, habríamos llegado, partiendo de otra obra de Leonardo, a la confirmación de nuestra hipótesis de que la sonrisa de la Gioconda

---

(1) Si intentamos delimitar en este cuadro las figuras de Santa Ana y la Virgen María, no lo conseguiremos fácilmente. Podríamos decir que se hallan confundidas como imágenes oníricas mal condensadas, de manera que en algunos puntos resulta difícil determinar dónde acaba Santa Ana y dónde comienza María. Esta circunstancia, que desde el punto de vista artístico, se nos muestra como un defecto de la composición, queda justificada en el análisis, por su oculto sentido. Las dos madres de su niñez tenían que fundirse, para el artista, en una sola figura.

En este último cuadro ha realizado Oscar Pfister un singular descubrimiento, al que no puede negarse extraordinario interés, aunque no se quiera reconocer su exactitud. En las vestiduras extrañablemente plegadas y difícilmente delimitables, de la Virgen María, ha hallado el retorno del buitre y lo interpreta como un rompecabezas inconsciente.

"En el cuadro que representa a las madres del artista, hallamos, con absoluta claridad, el buitre, símbolo de la maternidad".

En el manto azul que parte de la cadera de la figura situada en primer término y se extiende sobre el regazo hasta envolver la rodilla derecha vemos, efectivamente, la característica cabeza del buitre, el cuello y la cerrada curva del comienzo del lomo. Casi ninguna de las personas a las que he comunicado mi pequeño descubrimiento, ha podido sustraerse a la evidencia de este rompecabezas". (Kryptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normales, Jahrbuch, fuer psychoanalytische und psuchopathologische Forschungen, V, 1913).

El lector no desdeñará seguramente el trabajo de contemplar, breves momentos, la fotografía de dicho cuadro, con ob-

despertó en el artista el recuerdo de la madre de sus primeros años infantiles. A partir de este momento, las madonnas y los retratos femeninos de los pintores italianos, mostraron la humilde inclinación de la cabeza y la bienaventurada sonrisa singular de la pobre campesina, madre del magnífico artista florentino.

Al reproducir Leonardo en el rostro de Monna Lisa, el doble sentido que esta sonrisa entrañaba, esto es (según las palabras de Pater), la promesa de una ilimitada ternura y al mismo tiempo un presagio amenazador, no hizo más que permanecer fiel al contenido de sus más tempranos recuerdos, pues el apasionado cariño de su madre le fué fatal, determinando su destino y las privaciones que había de sufrir. La violencia de las caricias maternales, transparentada en su fantasía del buitre, no era sino harto natural. La pobre madre abandonada, te-

---

jeto de buscar en ella los contornos del buitre descubierto por Pfister. El manto azul, cuyos bordes dibujan el rompecabezas, se destacan en gris, en la fotografía, sobre el fondo más obscuro, de las vestiduras restantes.

Pfister escribe luego (I. c., pág. 147): "Surge aquí una interrogación: ¿Cuál es la amplitud del rompecabezas? Si seguimos los contornos del manto, claramente destacado de las vestiduras restantes, a partir de la mitad del ala, observamos que por una parte, desciende hasta el pie de la figura y por otra, se eleva hasta el hombro de la misma y la cabeza del niño. La primera nos daría aproximadamente el ala y la cola natural del buitre; la segunda, un puntiagudo vientre, y teniendo en cuenta, sobre todo, las líneas radiadas, una cola de pájaro desplegada en abanico y cuyo extremo derecho llega a la boca del niño, esto es, de Leonardo, exactamente como en su profético sueño infantil".

El autor emprende luego una más detallada interpretación y examina las dificultades que en ella surgen.

nía que agregar a su amor maternal el recuerdo de la ternura gozada en sus amores con Ser Piero y su deseo de nuevos goces eróticos, y se veía impulsada no sólo a compensarse a sí misma de la falta del amado, sino a compensar al niño de la del padre, acariciándolo también por él. De este modo, situó a su hijo, como todas las madres insatisfechas, en el lugar del marido y le despojó de una parte de su virilidad, provocando una moderación excesivamente precoz de su erotismo. El amor de la madre hacia el hijo al que amamanta y cuida, es más profundo que su posterior afecto por el niño ya en crecimiento. Su naturaleza es la de una relación amorosa absolutamente satisfactoria, que no sólo colma todos los deseos anímicos, sino también todas las necesidades físicas y si representa una de las formas de la felicidad que el hombre puede alcanzar, se deben en gran parte, a la posibilidad de satisfacer, sin reproche alguno, sentimientos optativos ha largo tiempo reprimidos y deben ser calificados de perversos (1).

Aun en los matrimonios jóvenes más felices, siente el padre que su hijo ha llegado a ser su rival, y surge en él una perdurable hostilidad, profundamente arraigada en lo inconsciente, contra el preferido.

Cuando Leonardo, llegado al cenit de su vida, volvió a encontrar aquella bienaventurada sonrisa, que recordaba haber visto en los labios de su cari-

(1) Véase "Una teoría sexual, tomo II, de mis "Obras Completas".

ñosa madre, se encontraba ya, largo tiempo, bajo el dominio de una coerción que le prohibía volver a ansiar nunca más, tales caricias, de labios femeninos. Pero era pintor y se empeñó en crear de nuevo aquella sonrisa con sus pinceles, reproduciéndola en todos sus cuadros y no sólo en aquellos que ejecutó por sí mismo, sino en los que hizo ejecutar bajo su dirección por sus discípulos, tales como la Leda, el San Juan Bautista y el Baco. Los dos últimos son variantes del mismo tipo. Muther, dice: "Del asceta bíblico que se alimentaba de saltamontes, ha hecho Leonardo un Baco, un Apollino, que nos contempla con mirada sensual y perturbadora, sonriendo enigmáticamente y cruzadas las piernas de mórbida carnación". Estos cuadros respiran un misticismo en cuyos secretos apenas nos atrevemos a penetrar. Lo más que podemos intentar es establecer su conexión con las creaciones anteriores de Leonardo. Las figuras son de nuevo andróginas, pero ya no en el sentido de la fantasía del buitre. Son bellos adolescentes de suave morbidez y de formas afeminadas, que, en lugar de bajar los ojos, nos miran con una enigmática expresión de triunfo, como si supieran de una inmensa felicidad cuyo secreto guardan. La conocida sonrisa deja sospechar que se trata de un secreto amoroso. Con estas figuras superó, quizá, Leonardo, el fracaso de su vida erótica; representan en la dicha reunión de los caracteres masculinos y femeninos, la realización de los deseos del niño, perturbado por la ternura materna.

V

Entre las anotaciones de los diarios de Leonardo, hallamos una que atrae nuestra atención por la importancia de su contenido y por una ligera falta de redacción.

En julio de 1504, escribe:

"Adi 9 de Luglio 1504 mercoledi a ore 7 mori Ser Piero da Vinci, notalio al palazzo del Potesta, mio padre, a ore 7. Era d'eta anni 80, lascio 10 figlioli maschi e 2 femmine".

La anotación se refiere, pues, a la muerte del padre de Leonardo y el ligero error de redacción consiste en la repetición de la hora del fallecimiento —"a ore 7"—como si al terminar la frase hubiera olvidado Leonardo haber consignado ya al principio dicho dato. Es ésta, una minucia, que sólo al psicoanalítico puede interesar y aprovechar, pues quien lo sea la dejará pasar inadvertida, y al serle llamada la atención sobre ella, alegará que se trata de un ligero error en el que todos podemos incurrir por distracción o bajo los efectos de una emoción cualquiera, careciendo, por lo demás, de todo alcance y significación.

El psicoanalítico piensa de otro modo. Para él no hay nada, por insignificante que parezca, que no pueda constituir la expresión de procesos anímicos ocultos; ha averiguado, hace mucho tiempo, que tales olvidos y repeticiones, son extraordinariamente significativos y que debemos quedar muy agradecidos a la "distracción" cuando permite la revelación de sentimientos ocultos en todo otro momento.

Afirmaremos, pues, que también esta anotación, como las referentes a Catalina y a los discípulos, corresponde a una ocasión en la que fracasó a Leonardo la represión de sus afectos, logrando, así, una expresión deformada, elementos rigurosamente ocultos durante largo tiempo. También su forma es análoga, mostrando igual pedantesco prurito de exactitud e igual predominio de los números (1).

Tales repeticiones son calificadas, por nosotros, de "perseveraciones" y constituyen un excelente medio auxiliar, para revelar la acentuación efectiva. Recuérdense, por ejemplo, las coléricas palabras de San Pedro en el Paraíso dantesco, contra su representante en la tierra (Canto XXVII, v. 22-25):

"Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio
il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza del Figliuol di Dio
Fatto e del cimitero mio cloaca".

(1) Prescindimos aquí de un más grave error cometido por Leonardo en esta anotación, al atribuir a su padre ochenta años, siendo setenta y siete su verdadera edad.

Sin la coerción afectiva de Leonardo, la anotación, en el diario, hubiera podido tomar la forma siguiente: "Hoy a las 7 murió mi padre. Ser Piero da Vinci, mi pobre padre". Pero el desplazamiento de la perseveración sobre el detalle más indiferente, esto es sobre la hora del fallecimiento, despoja a la anotación de todo "pathos" y nos revela la existencia de algo que había de ser encubierto y reprimido.

Ser Piero da Vinci, notario y descendiente de notarios, era un hombre de gran energía vital, que le conquistó consideración y bienestar. Casó cuatro veces; sus dos primeras mujeres murieron sin haber tenido hijos, y cuando la tercera le dió en 1476, su primer descendiente legítimo, tenía ya Leonardo, veinticuatro años, y hacía mucho tiempo que había abandonado la casa paterna, trasladándose al taller de Verrocchio, su maestro. De la cuarta y última mujer, con la que casó siendo ya cincuentón, tuvo aún nueve hijos y dos hijas (1).

El padre de Leonardo desempeñó también, desde luego, en el desarrollo psicosexual de su hijo, un papel importantísimo, y no solamente negativo, por su ausencia durante los primeros años infantiles del mismo, sino también directo e inmediato, por su ulterior presencia. Aquellos que de niños desean a su madre, entrañan inevitablemente la aspiración

(1) Parece ser que también se equivocó Leonardo en esta anotación, al consignar el número de sus hermanas, circunstancias que contrastan singularmente con la minuciosidad y el prurito de exactitud en ella aparentes.

de llegar a ocupar el lugar del padre, se identifican con él, en su fantasía, y hacen luego, de su vencimiento, la labor de toda su vida. La orientación decisiva hacia la homosexualidad se verifica, como ya sabemos, en los años próximos a la pubertad. Cuando Leonardo llegó a ésta, la identificación con su padre perdió todo su significado para su vida sexual, pero continuó existiendo en otras actividades distintas, exentas de carácter erótico. Sabemos que gustaba del lujo y de los bellos vestidos y que tenía criados y caballos, aunque según cuenta Vasari, "no poseía bienes de fortuna y trabajaba poco". Tales gustos no pueden atribuirse únicamente a su sentido de la belleza, sino también a la obsesión de copiar y superar al padre. Este había constituído, para la pobre muchacha campesina, el prototipo de la distinción, y al hijo le quedaba el deseo de jugar a la nobleza y el impulso "to out-herod", esto es, demostrar al padre cuál era la verdadera distinción.

El artista se considera como el padre de sus creaciones estéticas. Para la actividad pictórica de Leonardo tuvo una fatal consecuencia su identificación con su padre. Creaba la obra y cesaba en el acto de ocuparse de ella, como su padre había hecho con él. La ulterior rectificación de esta conducta de su progenitor no podía ya modificar esta observación, derivada de las impresiones de los primeros años infantiles, pues aquéllo que ha sido reprimido y permanece inconsciente, no puede ya ser corregido por experiencias posteriores.

En el Renacimiento, precisaba todo artista, de un alto señor y protector, un "Padrone", que le encargaba trabajos y en cuyas manos reposaba su destino. Leonardo encontró su "padrone" en Ludovico Sforza, sobrenombrado el Moro, hombre ambicioso, amante del lujo y diplomáticamente disimulado, pero inconstante y poco de fiar. En su corte, establecida en Milán, pasó Leonardo la época más brillante de su vida, desplegando libremente a su servicio su potencia creadora, de la que fueron testimonio el fresco de la Cena y la estatua ecuestre de Francisco Sforza. Antes de que la estrella de Ludovico se ensombreciera, llevándole a morir en una prisión francesa, abandonó Leonardo Milán y cuando la desgracia de su protector llegó a sus oídos, escribió en su diario: "El Duque perdió sus estados, su fortuna y su libertad, y no llevó a término ninguna de sus obras". Es singular, y desde luego, muy significativo, que Leonardo dirigiese aquí, a su "padrone", el mismo reproche que la posteridad había de hacerle a él, como si quisiere echar sobre una persona perteneciente a la serie paterna, la responsabilidad que le incumbía por tener interminadas sus obras. De todos modos, el reproche que hace al Duque se hallaba perfectamente justificado.

Pero si como artista le perjudicó la imitación de su padre, la rebelión contra él mismo constituyó la condición infantil de sus rendimientos como investigador, no menos importante. Según una bella comparación de Merejkovski, parecía un hombre que se ha despertado en la noche y vela en las

tinieblas mientras los demás duermen. Su libertad intelectual, le llevó a dejarnos en una atrevida frase, la justificación de toda investigación independiente: "Aquél que disputa alegando la autoridad, usa más de la memoria que de la inteligencia". De este modo, fué el primer investigador físico moderno, y un sinnúmero de descubrimientos y anticipaciones premió en él al primer hombre que después de los griegos tenía el valor de acercarse a los secretos de la Naturaleza, apoyado únicamente en la observación y en su propio juicio. Pero cuando enseñaba a despreciar la autoridad y a rechazar la imitación de los "antiguos", indicando de continuo el estudio de la Naturaleza como la fuente de toda verdad, no hacía sino repetir en la más elevada sublimación posible para el hombre, la decisión que antes se impuso al niño, admirada ante el maravilloso espectáculo del mundo. Transportados desde la abstracción científica a la experiencia concreta individual, los antiguos y la autoridad corresponden al padre, y la Naturaleza a la madre bondadosa y tierna, que le había criado. Mientras que los demás humanos—y tanto hoy como en las épocas más primitivas—precisan imperiosamente de una autoridad en qué apoyarse, hasta el punto de que sienten vacilar el mundo entero cuando tal autoridad les parece amenazada, podía Leonardo prescindir por completo de semejante apoyo. Pero jamás le hubiera sido esto posible si en sus primeros años no hubiese aprendido a renunciar al padre. El atrevimiento y la independencia de su ulterior investigación científica presuponen una in-

vestigación sexual infantil no coartada por el padre, y la continúan, apartándola de lo sexual.

Cuando un individuo ha escapado, en su infancia, como Leonardo, a la intimación ejercida por el padre y ha roto, en su actividad investigadora, las cadenas de la autoridad, no puede esperarse que permanezca dentro de una religión dogmática. La psicoanálisis nos ha descubierto una mínima conexión entre el complejo del padre y la creencia en Dios, y nos ha mostrado que el Dios personal no es, psicológicamente, sino una superación del padre, revelándonos innumerables casos de sujetos jóvenes que pierden la fe religiosa en cuanto cae por tierra, para ellos, la autoridad paterna. En el complejo paterno-materno, reconocemos, pues, las raíces de la necesidad religiosa. El Dios omnipotente y justo y la bondadosa Naturaleza se nos muestran como magnas sublimaciones del padre y de la madre, o mejor aún, como renovaciones y reproducciones de las tempranas representaciones infantiles de ambos. La religiosidad se refiere, biológicamente, a la impotencia y a la necesidad de protección del niño, durante largos años.

Cuando luego el adulto reconoce su abandono y su debilidad ante los grandes poderes de la vida, se siente en una situación análoga a la de la infancia y trata de consolarse por medio de la renovación regresiva de los poderes protectores infantiles. La protección que la fe religiosa ofrece a los creyentes contra la neurosis, queda fácilmente explicada por el hecho de que les despoja del complejo

paterno-materno, del que depende la conciencia de la culpabilidad—tanto individual como generalmente humana—, resolviéndolo para ellos, mientras que el incrédulo tiene que resolver por sí solo el problema.

No parece que el ejemplo de Leonardo, fuera contrario a esta concepción de la fe religiosa. Ya durante su vida se le acusó de incredulidad o—cosa equivalente en aquellos tiempos—de haber renegado la fe de Cristo, acusaciones que aparecen incluídas en la primera biografía de Leonardo, escrita por Vasari, el cual las suprimió luego en la segunda edición de sus "Vite". Comprendemos muy bien, que ante la extraordinaria susceptibilidad de su época, para todo lo referente a la religión, se abstuviera Leonardo de toda manifestación sobre su actitud con respecto al Cristianismo, incluso en sus anotaciones íntimas. Pero como investigador no se dejó inducir en error por los datos que sobre la creación del mundo consignan los Libros Sagrados. Así, discutió la posibilidad de un diluvio universal y contó, en geología, por milenios, con igual libertad de espíritu que los hombres modernos.

Entre sus profecías, hallamos algunas que tienen que ofender la sensibilidad de los creyentes cristianos. Por ejemplo, una de las referentes al culto a las imágenes:

"Los hombres hablarán a hombres que nada oyen, que tienen abiertos los ojos y no ven; hablarán con ellos y no recibirán respuesta, pedirán pie-

dad a aquél que tiene oídos y no oye y encenderán luces ante un ciego".

O sobre las lamentaciones del Viernes Santo: "En toda Europa, llorarán innumerables pueblos la muerte de un solo hombre, acaecida en Oriente".

Se ha dicho que el arte de Leonardo despojó a las imágenes divinas de sus últimos restos de rigidez eclesiástica y las humanizó, para representar en ellas, elevadas sensaciones humanas. Muther le alaba declarando que dominó un ambiente espiritual de decadencia y devolvió a los hombres el derecho a la sensualidad y al alegre goce de la vida. En las notas que nos muestran a Leonardo sumido en la investigación de los grandes enigmas de la Naturaleza, no faltan manifestaciones de admiración al Creador, última causa de tales magnos misterios, pero nada nos indica que quisiera conservar una relación personal con dicho poder divino. Las frases en las que depositó la sabiduría de los últimos años de su vida, respiran la resignación del hombre que se somete a la Avayxn, a las leyes de la Naturaleza, y no espera de la bondad o la gracia divinas, atenuación ninguna. Es casi indudable que Leonardo superó tanto la religión dogmática como la personal, alejándose con su labor investigadora, de la concepción cristiana del universo.

Nuestros conocimientos antes mencionados, sobre el desarrollo de la vida anímica infantil, nos conducen a la hipótesis de que también las primeras investigaciones infantiles de Leonardo reca-

yeron sobre los problemas de la sexualidad. El mismo lo deja transparentar al enlazar su inclinación investigadora con la fantasía del buitre y acentuar el problema del vuelo de los pájaros como uno de los que habían de constituir, por mandato del destino, objeto especial de su estudio. Un pasaje harto obscuro de sus anotaciones, semejante a una profecía, y en el que trata del vuelo de los pájaros, testimonia cuánto interés efectivo entrañaba su deseo de volar:

"El gran pájaro emprenderá su vuelo desde el lomo de su gran cisne, colmando de admiración al universo, llenando con su fama todos los escritos y conquistando eterna gloria para el nido que lo vió nacer" (1). Probablemente esperaba llegar a volar alguna vez y por los sueños realizadores de deseos, de los hombres, sabemos qué felicidad promete la realización de tal esperanza.

¿Mas, por qué sueñan tanto los hombres con poder volar? La psicoanálisis nos da la respuesta, mostrándonos que el volar o ser un pájaro no es sino el disfraz de un deseo distinto. La fábula de la cigüeña, con la que intentamos satisfacer la curiosidad infantil sobre el origen de los niños, los falos alados de los antiguos, el empleo, en alemán, de la palabra "voegeln" de (vogel-pájaro) como designación corriente de la actividad sexual, y en italiano, del sustantivo "uccello" (pájaro), para designar el miembro viril, son pequeños fragmentos de

(1) Según M. Herzfeld (L. de V., pág. 32) "el gran cisne" sería una colina próxima a Florencia llamada monte Cecero.

una amplia totalidad, demostrativa de que el deseo de poder volar, en el sueño, no significa sino el ansia de ser apto para la función sexual (1). Es éste un deseo que surge en nuestros más tempranos años infantiles. Cuando el adulto piensa en su infancia, se le aparece ésta como una edad dichosa, en la que gozaba del momento presente y avanzaba hacia el futuro, sin que ningún deseo le atormentase. Tal representación, le hace considerar dignos de envidia a los niños. Pero si éstos pudieran manifestarnos directamente su opinión, nos proporcionarían con seguridad, datos muy diferentes. Parece, en efecto, que la infancia no es aquel dichoso idilio que luego imaginamos. Por lo contrario, los niños se sienten fustigados durante toda su infancia por el deseo de llegar a ser mayores y poder hacer lo que los adultos. Este deseo domina todos sus juegos. Cuando en el curso de su investigación sexual, sospecha el infantil sujeto que en este terreno, tan enigmático e importante para él, puede el adulto realizar algo muy especial, que a él le está prohibido incluso saber, experimenta un poderoso deseo de adquirir dicha capacidad y sueña con ella bajo el disfraz del vuelo, o prepara este disfraz para sus sueños posteriores. Así, pues, la aviación resuelta ya, por fin, en nuestros tiempos, posee también su raíz erótica.

Al confesarnos la atracción que el problema del vuelo ejerció sobre él desde su infancia, confirma

(1) Según las investigaciones de Paul Feders y las de Mourly Vold (1912), hombre de ciencia, noruego, independiente por completo de la psicoanálisis.

Leonardo que su investigación sexual infantil se hallaba orientada hacia lo sexual, como ya nos lo hacían suponer nuestras observaciones directas de la infancia contemporánea. Por lo menos, este problema consiguió escapar a la represión que luego le apartó de la sexualidad. Desde los años infantiles hasta la época de la más completa madurez intelectual, continuó orientando su interés, con ligeras modificaciones de sentido, hacia la misma cuestión, y es muy posible que el deseado arte permaneciera inaccesible para él, tanto en su sentido sexual primario como en el mecánico, perdurando ambos deseos como irrealizables.

El gran Leonardo permaneció infantil durante toda su vida, en diversos aspectos. Dícese que todos los grandes hombres tienen que conservar algo infantil. Llegado a la edad adulta, continuaba complaciéndose en pueriles juegos, circunstancia que le hacía aparecer inquietante e incomprensible a los ojos de sus contemporáneos. Viéndole preparar, para las fiestas cortesanas y los solemnes recibimientos, ingeniosísimos juguetes mecánicos, nos sentimos descontentos los que no quisiéramos que hubiese derrochado sus energías en tales puerilidades; pero él parecía complacerse en ellas, pues Vasari nos cuenta que se entretenía con análogos pasatiempos, aun cuando ningún encargo le obligaba a ello: "Allí, hizo una masa de cera y construyó con ella, cuando ésta fluía, delicadísimos animalitos que volaban al llenarlos de aire, cayendo a tierra conforme se iban vaciando. A un singular lagarto que le trajo el vi-

ñador del Balvedere, le hizo, con la piel de otros animales de la misma clase, unas alas llenas de mercurio, que temblaban y se movían; luego le pintó los ojos, le puso cuernos y barbas, lo domesticó y lo llevaba en una cajita, asustando con él a sus amigos". A veces le servían estos juegos para expresar profundos pensamientos. Así, "hacía desgrasar y lavar tan minuciosamente una tripa de carnero, que podía ocultarse en la palma de la mano; luego la aplicaba el tubo de un fuelle oculto en la cámara contigua; y cuando moviendo el fuelle, la tripa se inflamaba, obligando a los presentes a refugiarse en un rincón; él la comparaba al genio, que limitado primero a un pequeño espacio, crece luego cada vez más, llenando los ámbitos. De su gusto por tales pasatiempos, testimonian también sus enigmas, escritos en forma de "profecías", y sus fábulas, composiciones muy ricas en ideas, pero carentes de gracia hasta un extremo singular.

Los juegos que Leonardo toleraba a su fantasía, han inducido con gran frecuencia, en grave error a sus biógrafos, desconocedores de esta característica del gran artista. Entre los manuscritos milaneses de Leonardo se encuentran, por ejemplo, borradores de cartas a "Diodario de Sorio (Siria), ministro del sagrado sultán de Babilonia", en las que se presenta Leonardo como ingeniero enviado a aquellos territorios de Oriente, para llevar a cabo determinados trabajos; se defiende de un supuesto reproche de holganza, expone descripciones geográficas de ciudades y montañas, y describe, por último,

un importantísimo suceso del que fué testigo durante su estancia en aquellos parajes (1).

Basándose en estos manuscritos, quiso demostrar J. P. Richter, en 1881, que Leonardo estuvo en Oriente al servicio del sultán de Egipto, llegando incluso a convertirse a la fe mahometana. El artista vinciano habría realizado este viaje en 1483, esto es, antes de su agregación a la corte del Duque de Milán. Pero la crítica de otros autores, ha demostrado fácilmente que estos supuestos testimonios de una estancia en Oriente no son sino fantasías del joven Leonardo, creadas por él para su propio entretenimiento, y en las que daba libre curso a sus deseos de ver mundo y correr aventuras.

También la "Academia Vinciana", de cuya existencia no poseemos más datos que cinco o seis complicados emblemas dibujados por nuestro héroe, debió ser uno de tales productos imaginativos. Vasari cita, en efecto, los emblemas, pero nada dice de la Academia (2); Muentz, que reproduce en la cubierta de su gran obra sobre Leonardo uno de dichos emblemas, es de los pocos autores que creen en la existencia de tal institución.

Es muy probable que esta inclinación de Leonardo a los juegos y pasatiempos infantiles, desapa-

(1) Cf. Muentz (I c., pág. 82 y siguientes), y M. Herzfeld (L. c., pág. 223 y siguientes).

(2) "Oltreche perse tempo fino a disegnare gruphi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino all' altbis, tanto ches s'empiessi un tondo, che se ne vede in stampa uno difficilisimo e molto bello, e nel mezzo vi sono queste parole: "Leonardus Vinci Accademia".

reciese en sus años de madurez y confluyera también en la actividad investigadora, que constituyó el último y más elevado desarrollo de su personalidad. Pero su larga duración puede enseñarnos cuán lentamente se arranca de su infancia, aquél que ha alcanzado durante ella la más alta bienaventuranza erótica, jamás renovada después.

VI

Sería inútil pretender engañarse, ocultándose que los lectores no gustan hoy de la patografía. Su repulsa, se disimula bajo el reproche de que la investigación patográfica de un grande hombre no conduce nunca a la inteligencia de su significación ni de su obra, siendo por lo tanto, un inútil capricho estudiar en él cosas que podemos hallar en cualquier ente vulgar. Pero esta crítica es tan evidentemente injusta, que sólo como pretexto o encubrimiento de otras ideas distintas puede resultarnos comprensible. La patografía no se propone hacer comprensible la obra del grande hombre, y mal puede reprocharse a nadie el incumplimiento de algo que no ha prometido. Los verdaderos motivos de la oposición son muy distintos, y los hallamos en cuanto reflexionamos que los biógrafos se muestran siempre singularmente fijados a su héroe. Con gran frecuencia, lo han elegido impulsados por motivos puramente personales, de orden sentimental, que se le hicieron simpático de antemano. De este modo, se entregan a una labor de idealización, que aspira a incluir al grande hombre en la serie de sus modelos infantiles y quizá a resucitar en él la representación pa-

terna infantil. En favor de este deseo, borran los rasgos individuales de su fisonomía, disimulan las huellas de sus luchas con resistencias interiores y exteriores, le despojan de toda debilidad e imperfección humanas y nos ofrecen entonces una helada figura ideal, ajena por completo a nosotros, en lugar del hombre al que podíamos sentirnos afines, siquiera fuese lejanamente. Esta conducta es muy de lamentar, pues con ella sacrifican la verdad a una ilusión y renuncian en favor de sus fantasías infantiles, a una ocasión de penetrar en los más atractivos secretos de la naturaleza humana (1).

Leonardo mismo, con su amor a la verdad y su deseo de saber, no hubiera rechazado la tentativa de deducir de las pequeñas rarezas y singularidades de su personalidad, las condiciones de su desarrollo anímico e intelectual. La mejor manera de honrarle será obrar aquí como él hubiera obrado. En nada disminuiremos su grandeza estudiando los sacrificios que hubo de costarle el paso de la infancia a la madurez y reuniendo los factores que imprimieron a su persona el trágico estigma del fracasado.

Haremos constar, especialmente, que nunca hemos contado a Leonardo entre los neuróticos o "enfermos de los nervios", como impropiamente se les denomina. Aquéllos que se lamentan de vernos aplicar al gran artista, conocimientos de orden patológico, muestran hallarse limitados por prejuicios

(1) Esta crítica se refiere a los biógrafos en general y no únicamente a los de Leonardo.

a los que hoy en día no se concede ya valor ninguno, muy justificadamente.

No creemos ya que la salud y la enfermedad, lo normal y lo nervioso, puedan ser precisamente diferenciados, ni que los caracteres neuróticos, deban ser considerados como prueba de inferioridad. Sabemos hoy, que los síntomas neuróticos son formaciones sustitutivas de ciertos rendimientos de la represión que hemos de llevar a cabo en el curso de nuestro desarrollo desde el niño al hombre civilizado, y sabemos también, que todos producimos tales formaciones sustitutivas y que sólo su número, intensidad y distribución, justifican el concepto práctico de enfermedad y la deducción de una inferioridad constitucional. Por los pequeños rasgos que de la personalidad de Leonardo nos son conocidos, debemos considerarle próximo a aquel tipo neurótico que designamos con el nombre de "tipo obsesivo", comparando su actividad investigadora con la "meditación obsesiva" del neurótico y sus coerciones con las abulias del mismo.

El fin de nuestro trabajo era el esclarecimiento de las coerciones de la vida sexual y la actividad artística de Leonardo. Nos permitiremos, pues, reunir con tal objeto, aquello que sobre el curso de su desarrollo psíquico hemos podido adivinar.

No nos ha sido posible llegar al conocimiento de sus circunstancias hereditarias. En cambio, hemos comprobado que las circunstancias accidentales de su niñez, ejercieron una profunda influencia perturbadora. Su nacimiento ilegítimo le sustrajo, qui-

zá, hasta los cinco años, a la influencia del padre y le abandonó a la cariñosa seducción de la madre, cuyo único consuelo constituía. Las apasionadas caricias maternas provocaron en él una temprana madurez sexual y entró en una fase de actividad sexual infantil, de la cual no hemos logrado determinar con toda evidencia, más que una única manifestación: la intensidad de su investigación sexual infantil. La tendencia al placer visual y el ansia de saber quedaron excitadas en grado sumo por sus tempranas impresiones infantiles; la zona erótica bucal recibió una acentuación, que conservará ya para siempre. De su exagerada compasión posterior de los animales, podemos deducir que durante este período infantil no careció de enérgicos rasgos contrarios, o sea, de carácter sádico.

Un poderoso avance de la represión puso fin a este exceso infantil y determinó las disposiciones que habían de surgir en los años de la pubertad. El apartamiento de toda actividad groseramente sexual será el resultado más evidente de la transformación. Leonardo podrá vivir en completa abstinencia, y hacer la impresión de un hombre asexual. Cuando las ondas de la excitación concomitante a la pubertad lleguen hasta el adolescente, no le harán, sin embargo, enfermar, obligándole a formaciones sustitutivas costosas y perjudiciales. La parte más considerable de la necesidad del instinto sexual podrá quedar sublimada, merced al temprano predominio del ansia sexual de saber, en un deseo general de saber, y escapará así a la represión. Otra

parte, mucho menos importante, de la líbido, permanecerá orientada hacia fines sexuales y representará la atrofiada vida sexual del adulto. A consecuencia de la represión del amor a la madre, quedará transformado este resto de líbido en una disposición homosexual y se manifestará en forma de pederastia ideal. La fijación a la madre y a los dichosos recuerdos de su comercio con ella, quedará perdurablemente conservada en lo inconsciente, pero permanecerá por lo pronto inactiva. Así, pues, las aportaciones del instinto sexual a la vida anímica de Leonardo, quedan repartidas entre la represión, la fijación y la sublimación.

Surgiendo de una obscura adolescencia, se nos aparece Leonardo como artista, pintor y escultor, gracias a una capacidad específica, reforzada probablemente en los primeros años infantiles, por la precoz aparición de la tendencia al placer visual. Nos complacería indicar en qué forma depende la actividad artística de los instintos primitivos anímicos, pero nuestros medios resultan insuficientes para ello. Por lo tanto, nos limitaremos a hacer constar el hecho indudable de que la actividad creadora del artista proporciona también una derivación a sus deseos sexuales, y a recordar, por lo que a Leonardo respecta, las informaciones de Vasari sobre sus primeras tentativas artísticas: cabezas de mujeres sonrientes y de bellos muchachos, o sea representaciones de sus objetos sexuales. En los primeros años de su juventud, parece trabajar Leonardo libre de toda coerción. Durante el tiempo en el que tomó a

su padre como modelo de su conducta exterior, vivió Leonardo en Milán, donde el favor del destino le hizo encontrar en Ludovico Moro una sustitución del padre, una época de viril fuerza creadora y de productividad artística. Pero pronto se confirmó en él la experiencia de que la represión casi completa de la vida sexual no ofrece las condiciones más favorables para el ejercicio de las tendencias sexuales sublimadas. El carácter prototípico de la vida sexual acaba por imponerse, comienzan a paralizarse la actividad y la capacidad de tomar rápidas resoluciones, y la tendencia a la indecisión y a la reflexión obsesiva se hace notar de un modo perturbador en la Cena, y determina, ejerciendo su influjo sobre la técnica, el fatal destino de la maravillosa obra de arte. Lentamente, va desarrollándose en él un proceso sólo comparable a las regresiones de los neuróticos. El desarrollo de su personalidad, que a partir de la pubertad le llevó al arte, es alcanzado y dominado por aquel otro cuyas condiciones arraigan en su primera infancia y que le conduce a la investigación. La segunda sublimación de sus instintos eróticos cede el paso a la primera y primitiva, preparada por la primera represión. Leonardo pasa a ser un investigador, al principio en servicio de su arte, luego independientemente de él, y por último, volviéndole la espalda. Con la pérdida de su Mecenas, sustitución del padre, y el progresivo entenebrecimiento de su vida, va haciéndose cada vez más amplia esta sustitución regresiva. El artista se hace "impacientissimo al panello", como nos cuenta un

enviado de Isabella d'Este, que deseaba poseer a toda costa otro cuadro de su mano. Su pasado infantil ha adquirido dominio sobre él. Pero la actividad investigadora con la que sustituye la creación artística, parece mostrar algunos rasgos que caracterizan la actuación de tendencias inconscientes, la insociabilidad, la indiferencia y la incapacidad de adaptarse a las circunstancias reales.

Llegado al cénit de su existencia, a los cincuenta años, edad en la que los caracteres sexuales de la mujer han sucumbido a un progreso regresivo, mientras que la líbido del hombre arriesga aún, con frecuencia, un enérgico avance, pasa Leonardo por una nueva transformación. Capas aun más profundas de su contenido anímico devienen de nuevo activas, y esta nueva regresión favorece a su arte, que se hallaba en vías de atrofiarse. Leonardo encuentra a la mujer que despierta en él el recuerdo de la sonrisa bienaventurada y extáticamente sensual de la madre, y bajo la influencia de esta evocación, experimenta de nuevo el impulso que le guió al principio de sus tentativas artísticas, cuando creó las cabezas de mujeres sonrientes. Pinta la Monna Lisa, la Virgen con el Niño Jesús y Santa Ana, y la serie de cuadros enigmáticos, caracterizados por la misteriosa sonrisa. Con ayuda de sus más primitivos sentimientos eróticos festeja el triunfo de dominar una vez más la coerción que pesa sobre su arte. Este último desarrollo se pierde, para nosotros en las tinieblas de la ancianidad, que se aproxima ya al creador. Pero su intelecto se ha elevado antes a los más altos

rendimientos de una concepción del universo que deja muy atrás a su época.

En los capítulos que anteceden, hemos expuesto aquéllo que puede justificar una tal representación del curso evolutivo de Leonardo, así como nuestra división de su vida y nuestro esclarecimiento de su vacilación entre el arte y la ciencia. Si incluso por los partidarios y conocedores de la psicoanálisis se nos objetara que no hemos hecho sino escribir una novela psicoanalítica, respondemos que no nos exageramos tampoco la seguridad de nuestros resultados. Como otros muchos, hemos sucumbido a la atracción ejercida por el grande y enigmático Leonardo, en cuya personalidad creemos advertir poderosas pasiones instintivas, que, sin embargo, no pueden manifestarse sino de un modo atenuadísimo.

Cualquiera que sea la verdad de la vida de Leonardo, no podemos abandonar nuestra tentativa de investigarla psicoanalíticamente antes de haber llevado a cabo una determinada labor. Hemos de trazar, en general, las fronteras que delimitan la función de la psicoanálisis en la investigación biográfica, con objeto de que se nos reproche como un fracaso la falta de algunos esclarecimientos. La investigación psicoanalítica, dispone, como material de las fechas biográficas del investigado, de los factores accidentales correspondientes a los acontecimientos exteriores y a las influencias del medio y de las reacciones conocidas del individuo. Apoyada en su conocimiento de los mecanismos psíquicos, intenta

fundamentar su personalidad dinámicamente, basándose en sus reacciones, y descubrir sus fuerzas anímicas instintivas originales, así como las transformaciones y evoluciones ulteriores de las mismas. Conseguido esto, queda aclarada la conducta vital de la personalidad, por la acción conjunta de la constitución y el destino, de fuerzas interiores y poderes exteriores. Cuando tal empresa no alcanza resultados indubitables, como quizá sucede en este caso de Leonardo, no debemos culpar al método empleado, tachándolo de insuficiente o defectuoso, sino a la inseguridad y deficiencia del material. Así, pues, el único culpable del fracaso, es el investigador que ha obligado a la psicoanálisis a pronunciarse sobre un material insuficiente.

Pero, aun disponiendo de un amplio material histórico y dominando el desarrollo de los mecanismos psíquicos, hay dos puntos importantísimos en los que la investigación psicoanalítica no puede esclarecernos la necesidad de que el individuo sea así, sin poder manifestarse en forma ninguna distinta. Por lo que a Leonardo respecta, hemos tenido que suponer que la circunstancia accidental de su ilegítimo nacimiento y la exagerada ternura de su madre, ejercieron una influencia decisiva sobre la formación de su carácter y sobre su destino ulterior, en razón a que la represión sexual, desarrollada después de esta fase infantil, le llevó a la sublimación de la líbido en ansia de saber, determinando la inactividad sexual de toda su vida ulterior. Pero esta represión consecutiva a las primeras satisfacciones

eróticas de la infancia, no hubiera debido tener efecto. En otro individuo no se habría desarrollado o hubiera alcanzado mucha menor amplitud. Hemos de reconocer aquí un margen de libertad, que la psicoanálisis no puede determinar. Asimismo, tampoco se debe querer presentar el resultado de este avance represivo como el único posible. Otra persona no habría conseguido, probablemente, arrebatar a la represión la parte principal de la líbido, por medio de la sublimación en ansia de saber. Bajo iguales influencias que Leonardo hubiera adquirido una duradera perturbación de la actividad intelectual, o una incoercible disposición a la neurosis obsesiva. Así, pues, la psicoanálisis no consigue darnos la explicación de dos peculiaridades de Leonardo: su especialísima tendencia a la represión de los instintos y su extraordinaria capacidad para sublimar los instintos primitivos.

Los instintos y sus transformaciones son lo último que la psicoanálisis puede llegar a conocer. A partir de este límite, cede el terreno a la investigación biológica. Tanto la tendencia a la represión como la capacidad de sublimación, han de ser referidas a las bases orgánicas del carácter sobre las cuales se eleva luego el edificio anímico. Dado que la actitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente. La investigación biológica moderna se inclina a explicar los rasgos fundamentales de la constitución orgánica de un

hombre por la mezcla de disposiciones masculinas y femeninas, en sentido material. La belleza física de Leonardo y la circunstancia de ser ambidextro se hallarían de acuerdo con una tal explicación. Pero no queremos abandonar el terreno de la investigación puramente psicológica. Nuestro fin continúa siendo la demostración del enlace existente entre los sucesos exteriores y las reacciones individuales, por el camino de la actividad instintiva. Aunque la psicoanálisis no nos explica el trecho de la capacidad artística de Leonardo, nos proporciona, de todos modos, la inteligencia de las manifestaciones y limitaciones de tal capacidad. Parece, en efecto, que sólo un hombre de una vida infantil como la de Leonardo, puede pintar la Monna Lisa y la Virgen con el Niño Jesús y Santa Ana y elevarse al mismo tiempo tan vertiginosamente en su actividad investigadora, como si la clave de todos sus rendimientos y también de su infortunio, se hallase oculta en la fantasía infantil del buitre.

¿Pero, no deberemos acaso rechazar los resultados de una investigación que atribuye a los azares de la constelación paterno-materna una influencia tan decisiva sobre el destino de un hombre y hace depender, por ejemplo, el de Leonardo, de su nacimiento ilegítimo y de la esterilidad de Donna Albiera, su primera madrastra? No creo haya derecho a una tal repulsa. Considerando que el azar es indigno de decidir nuestro destino, no hacemos sino recaer en la concepción piadosa del universo, cuyo vencimiento preparó el mismo Leonardo, al escribir

que el sol no se movía. Naturalmente, nos irrita que también en nuestra temprana infancia, tan impotente y necesitada de auxilio, no seamos protegidos por un Dios de justicia o un bondadoso poder previsor, contra tales influencias. Pero al pensar así, olvidamos que realmente todo es casual en nuestra vida, desde nuestra génesis por el encuentro del espermatozoo y el óvulo, casualidad que por esta misma razón participa, sin embargo, en la normatividad y necesidad de la Naturaleza, faltándole únicamente una relación con nuestros deseos e ilusiones. La distribución de la determinación de nuestra vida entre las "necesidades" de nuestra constitución y los "accidentes" de nuestra infancia, no se halla, quizá, fijamente establecida todavía; pero no podemos dudar de la importancia de nuestros primeros años infantiles. En general, mostramos aún poco respeto a la Naturaleza, que según las obscuras palabras de Leonardo, análogas a otras del Hamlet shakespeariano, "è piena d'infinite ragioni che non furono mai in isperienza". Cada una de las criaturas humanas corresponde a uno de los infinitos experimentos en los que estas "ragioni" intentan pasar a la experiencia.

FIN

BIBLIOTECA CULTURA

La más interesante Colección Literaria que se publica en Chile. Se incluyen las mejores obras de los más grandes literatos.

Los volúmenes se presentan en forma irreprochable, sin errores tipográficos, y en precios al alcance de todos los bolsillos.

N.º 1.—SANIN. Novela rusa de Miguel Artsebaschef .... $ 4.—
N.º 2.—LA AZUCENA ROJA. Novela de Anatole France .... 3.—
N.º 3.—TRES NOVELAS EJEMPLARES Y UN PROLOGO, por Miguel de Unamuno .... 3.—
N.º 4.—TIGRE JUAN. Novela de Ramón Pérez de Ayala (Primer premio Nacional de España) .... 3.—
N.º 5.—EL CURANDERO DE SU HONRA. (Continuación de Tigre Juan). Novela de Ramón Pérez de Ayala .... 3.—
N.º 6.—AMOK. Novela de Stefan Zweig .... 3.—
N.º 7 y N.º 8.—DOÑA BARBARA. Novela de Rómulo Gallegos (2 tomos) .... 6.—
N.º 9.—NI ANGEL NI BESTIA. (Novela de André Maurois) 3.—
N.º 10.—JUAN CRISTOBAL (El Alba). Novela de Romain Rolland..... .... 3.—
N.º 11.—JUAN CRISTOBAL (La Mañana). Novela por Romain Rolland .... 3.—

COLECCION OBRAS MAESTRAS

N.º 1.—¡¡ABAJO LAS ARMAS!! Novela de gran actualidad contra la Guerra (Premio Nobel), por la Baronesa Berta de Suttner .... $ 3.50
N.º 2.—EL AMOR EN LIBERTAD. Primera novela escrita en Rusia sobre el problema sexual, después de la revolución bolchevique, por Lew Goomilewski .. .. 3.—
N.º 3.—EL EMBRUJO DE SEVILLA. Novela de Carlos Reyles 3.—
N.º 4.—LA MUJER Y LA BESTIA. Novela por David Herbert Lawrence .... 4.—
N.º 5 y 6.—RASPUTIN, El Diablo Sagrado, por R. Fülop Miller, dos todos, cada uno .... 3.—
N.º 7.—EL ZORRO, por David Herbert Lawrence 3.50

EN PRENSA:

MUJERES DE AMOR Y PUERTOS DE EUROPA, por Pierre Mac-Orlan.

Se encuentran en venta en las librerías y en

LIBRERIAS CULTURA

1165-Huérfanos-1165 — Casilla 4130 — 461-Delicias-461

Imp. "El Esfuerzo", Eyzaguirre 1116.